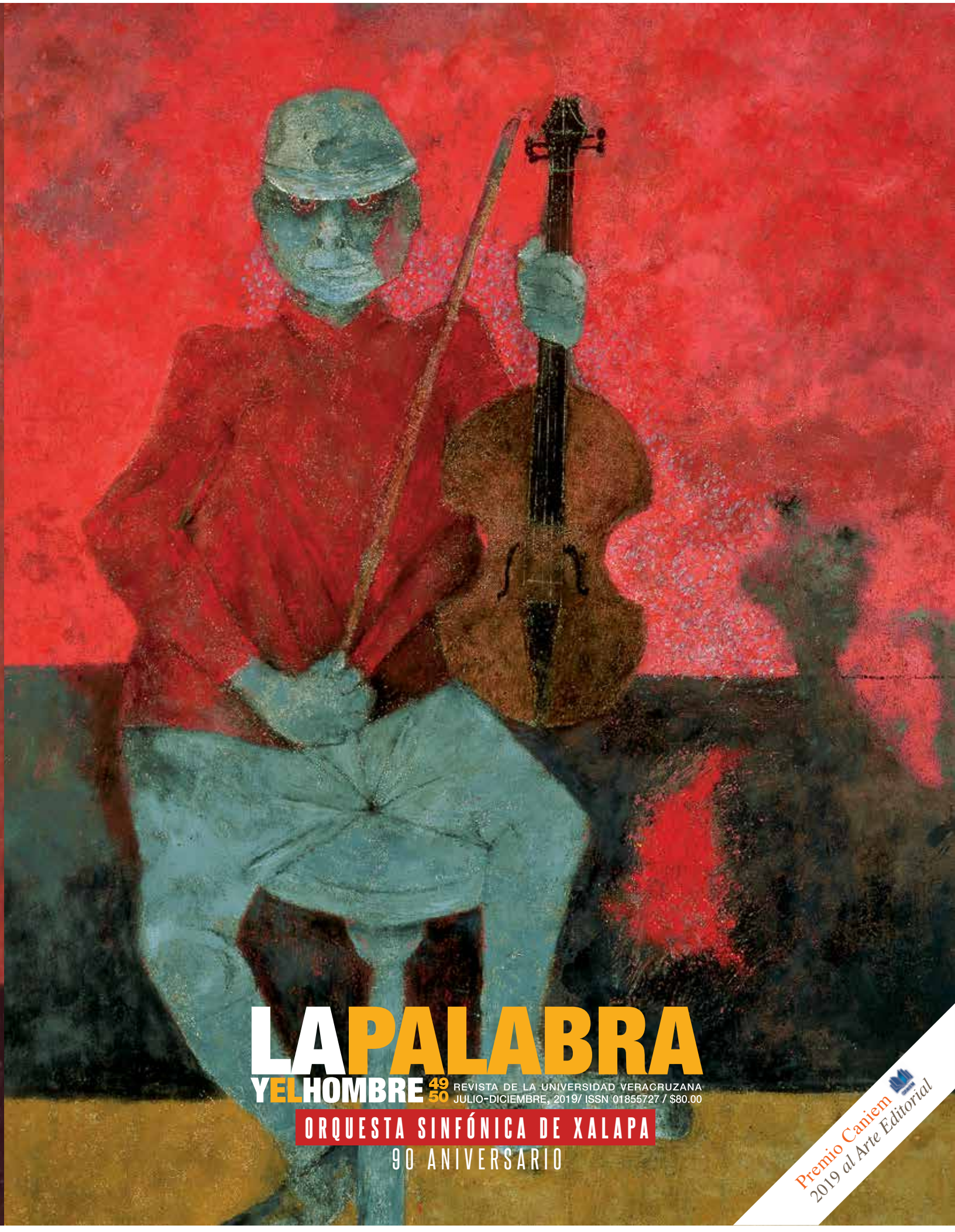


LA PALABRA Y EL HOMBRE

49 50 REVISTA DE LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA
JULIO-DICIEMBRE, 2019/ ISSN 01855727 / $80.00

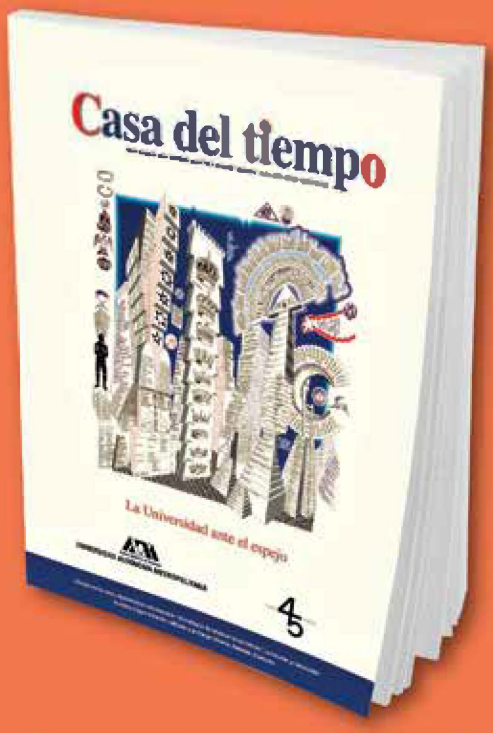
ORQUESTA SINFÓNICA DE XALAPA

90 ANIVERSARIO

Premio Caniem 2019 *al Arte Editorial*

Casa del tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
Casa abierta al tiempo



Número 58
septiembre-octubre 2019

"La Universidad ante el espejo"

Revista bimestral de cultura de la Universidad Autónoma Metropolita

CONVOCATORIA PERMANENTE
para recepción de colaboraciones

Call for papers

Próximo #11
MAYO-OCTUBRE
2020

~~EL ORNITORRINCO TACHADO~~
REVISTA DE ARTES VISUALES

ornitorrincotachado.uaemex.mx
revista_ornitorrinco@uaemex.mx
+(52 722) 215 93 34

Universidad Autónoma del Estado de México
FACULTAD DE ARTES
redalyc.org
latindex catálogo

LA PALABRA Y EL HOMBRE
EDITORIAL
[julio-diciembre, 2019]

Orquesta Sinfónica de Xalapa
90 aniversario

Siendo la Orquesta Sinfónica de Xalapa más longeva que la propia Universidad Veracruzana, resulta que no hay espacio en la memoria institucional, ni en la personal, que no tenga cercanía con los referentes y las actividades de este organismo musical.

Seguidora de la OSX, dado que la música ha sido desde siempre parte de mi cultura familiar, he visto pasar por ella a un número importante de músicos, directores, solistas, invitados, en fin... Los relevos suman varias generaciones y la Orquesta sigue siendo, además de una fortaleza de esta casa de estudios y un punto de referencia en la vida musical xalapeña, un verdadero semillero de músicos de primer nivel. La Orquesta ha convocado a grandes músicos y ha sido formadora de grandes talentos.

Hoy que la OSX cumple 90 años –justo cuando la casa que la alberga cumple 75–, la revista emblemática de la Universidad Veracruzana le dedica, con plena justicia y excelencia literaria, un número especial. En lo personal, siento un gusto y un orgullo muy especiales por el hecho de ser la persona que les da la bienvenida a este verdadero festín de las letras y la música. Y ese gusto y ese orgullo me vienen de raíz: desde mi infancia, en la que la OSX se volvió un referente para toda mi vida.

No puedo cerrar esta breve y sencilla presentación sin antes dar mi más sentido y cálido agradecimiento a todos los que, con su valiosa colaboración, hicieron posible este número: Andrés Alafita Cabrera, Francisco Beverido Duhalt, Citlali Bravo Reyes, María Eugenia, Cristina y María del Carmen Domínguez Villegas, Alexis Martell Baca, Elsileny Olivares, Lorena Quiroga, Enrique Salmerón, Francisco Sánchez, Fundación Olga y Rufino Tamayo, y Sinsuni E. Velasco Gutiérrez. Agradezco, asimismo, la invaluable asesoría de los coordinadores de contenidos: Alfonso Colorado y Guillermo Cuevas.

Va también un agradecimiento a los miembros de la OSX a lo largo de su exitosa existencia: directores, músicos, compositores, apoyos técnicos y de gestión administrativa, y por supuesto al público generoso que ha llenado los recintos sucesivos de la Orquesta, cuya sede hoy reside en la Sala Tlaqná.

Adelante, pues, con este homenaje a la OSX por sus primeros 90 años de existencia.

Sara Ladrón de Guevara G.
Rectora de la Universidad Veracruzana

Imágenes de portada y contraportada: *El muchacho del violón* y *El flautista*, de Rufino Tamayo.
© D. R. Rufino Tamayo / Herederos / México / 2019. Fundación Olga y rufino Tamayo, A. C.

LA PALABRA Y EL HOMBRE
Revista de la Universidad Veracruzana
NÚMEROS 49-50 • JULIO-DICIEMBRE, 2019
ISSN 01855727

UNIVERSIDAD VERACRUZANA
Rectora:
Sara Ladrón de Guevara González
Secretaria Académica:
Ma. Magdalena Hernández Alarcón
Secretario de Administración y Finanzas:
Salvador Tapia Spinoso
Secretario de Desarrollo Institucional:
Octavio Ochoa Contreras
Director Editorial:
Édgar García Valencia

LA PALABRA Y EL HOMBRE
Fundadores:
Gonzalo Aguirre Beltrán, Fernando Salmerón,
Sergio Galindo (director)

DIRECTOR:
Mario Muñoz

Editora responsable:
Diana Luz Sánchez Flores
Consejo de redacción:
Jesús Guerrero,
Marianela Hernández, Lino Monanegi, Carlos Rojas
Comité editorial:
Remedios Álvarez, Emil Awad, René Barffusón,
Rosío Córdova, Marilú Galván, Mercedes Lozano,
Beatriz Sánchez Zurita, Irlanda Villegas, Nidia Vincent
Comité consultivo:
Félix Báez-Jorge, Francisco Beverido, Malva Flores,
Felipe Garrido, Gilberto Giménez, León Guillermo Gutiérrez,
Pepe Maya, Julio Ortega, Ricardo Pérez Montfort, Sergio Pitol†,
Julio Quesada, Rossana Reguillo, Alberto Tovalín,
Eduardo de la Vega Alfaro, Héctor Vicario
Responsables de sección:
Palabra: Mercedes Lozano
Estado y sociedad: Remedios Álvarez
Arte y *Dossier*: Leonardo Rodríguez
Coordinador y editor de imagen,
diseño del *dossier*:
Leonardo Rodríguez
Asistente de edición:
Itzel Olivares B.
Distribución, ventas y publicidad:
Ana E. Reyes
Relaciones públicas y suscripciones:
Maricruz G. Limón
Diseño editorial y composición tipográfica:
David Medina
Servicio Social:
Jared López, Karol López, Yareli Martínez

CORRESPONDENCIA:
Nogueira 7, Col. Centro, 91000
Xalapa, Veracruz, México.
Teléfonos: 2288-181388, 2288-185980
Correo electrónico:
lapalabrayelhombre@uv.mx
Versión digital: lapalabrayelhombre.uv.mx
Facebook: lapalabrayelhombreoficial
Twitter: @PalabrayHombre / Instagram: lapalabrayelhombre

La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana.
Edición trimestral. Núm. de Certificado de Reserva: 04-2007-120412293700-102. Número de Certificado de Licitud de Título: 14245. Número de Licitud de Contenido: 11818.
Impreso en Preprensa Digital, Caravaggio núm. 30,
col. Mixcoac, Ciudad de México, 03910.

49
50

SUMARIO

ORQUESTA Sinfónica de Xalapa

COORDINADORES DEL NÚMERO: Guillermo Cuevas y Alfonso Colorado

7 **Malva Flores:** Brújula mínima
8 **Guillermo Cuevas:** El día que la Sinfónica de Xalapa cumplió cincuenta años
26 **Roberto Bravo Garzón / Adolfo Domínguez:** Cincuentenario de la OSX. Dos testimonios
32 **Mercedes Lozano:** OSX: Memorias de una aficionada
34 **José Antonio Gaar:** Entrevista a Lanfranco Marcelletti Jr.
39 **Luis David Meneses Hernández:** Yo no sé qué signifiquen 90 años
43 **Raquel Velasco (testimonio reunido por):** Herrera de la Fuente: el contrapunto de la escritura
47 **Juan Vicente Melo:** Notas inéditas
56 **Edgar Manuel Alemán Alonso:** Tlaqná: el viaje a casa de la OSX
62 **Mónica Sánchez:** Literatura y música: un viaje a la ondulante frontera
66 **Enrique Salmerón:** El Festival Pablo Casals en el imaginario cultural de Xalapa
73 **Arturo Cuevas Guillaumin:** Presentación de la *Sexta* de Gustav Mahler por la OSX
79 **Itzá García:** La OSX y los jóvenes compositores
82 **Alfonso Colorado:** Xalapa musical. Esbozos

MÚSICA y otras artes

95 **Robert Desnos:** L'asile ami
96 **José Luis Rivas:** Fafá domido
97 **Pablo Montoya:** El daguerrotipo de Chopin
102 **Elizabeth Corral:** "Excepto la música, no me sucede nada". El *Diario* de Mihail Sebastian
105 **Karim Benmiloud:** Pasión por la ópera
107 **Ester Hernández Palacios:** Melodías encontradas: dos poetas mexicanas de las primeras décadas del siglo XX
110 **Raciel D. Martínez Gómez:** Sinfonismo en el cine

75 ANIVERSARIO
Universidad Veracruzana
1944-2019

CANIEM
Premio Caniem 2019
al Arte Editorial

NÚMERO 49
DOBLE 50

EDICIÓN
ESPECIAL

90 aniversario de la OSX

MÚSICA e historia

114 **Eduardo Langagne:** El ingenioso Hidalgo
115 **Juan Villoro:** Música y poder. El sonido y la furia (fragmento)
119 **Axel Juárez:** Notas sobre las notas
126 **Jesús Herrera:** ¿Qué es la música mexicana? Una mirada desde fuera del nacionalismo
146 **Raquel Velasco:** Xalapa, ciudad musical

DOSSIER

129 **Rufino Tamayo:** Música, maestro
143 **María Teresa Favela Fierro:** Rufino Tamayo y la música

MISCELÁNEA

152 **Jorge Brash:** Poemas
153 **Emil Awad Abed:** Valoración de una experiencia incomparable.
158 **Lino Monanegi:** El sueño pesado. Crónica o disparate

ENTRE libros

164 **Pablo Sol Mora:** *Necesidad de música,* de George Steiner
166 **Raquel Paraíso:** *España en los grandes músicos,* de Andrés Ruiz Tarazona
168 **Elsie Andrade:** *Eufonía o la ciudad musical,* de Héctor Berlioz
170 **Germán Martínez Aceves:** *Pluma en mano. Entre blues y jazz,* de Alain Derbez
171 **Alfonso Colorado:** *Relatos de música y músicos. De Voltaire a Ishiguro (1766-2013),* de VV.AA.
171 **Diana Marlene:** Frases impuntuales
178 **Germán Martínez Aceves:** Orquesta Sinfónica de Xalapa. Discografía

Orquesta Sinfónica de Xalapa

La consagración de la primavera, de Stravinski, Sala Tlaqná, 2019. Foto: Carlos Alarcón.

BRÚJULA mínima

Malva Flores

Para Asdrúbal Flores, *in memoriam*

Clave de fa
para insertar la noche
en la enumeración del teclado.
Que el pulmón semiaudible de la tarde
se despliegue por fin
y se haga sombra:
un peso en el abismo
un ritual subterráneo
un modo de llegar
a la espesura del bosque.

Un modo para salir de ahí:
Deletrear
el blasón del pentagrama
–un acorde atonal
resplandeciente.
Sopesar esos puntos
–las corcheas–
la canción que te dicta la memoria
–domeñar ese baile rebelde.

Clave de sol
para la luz del día.
Clavicordio que añora
el piano adusto
pero justo
en el blanco se acomoda aquel clamor
y lo retoma
para salir del paso en la pirueta

travesura en la sima
donde el piano reúne los fotones.

Malva Flores es poeta y ensayista. Su libro más reciente es *A ingrata línea quebrada. Dos cuentos* (Houston, Literal Publishing, 2019).

El día que la Sinfónica de Xalapa cumplió cincuenta años

Guillermo Cuevas

Qué curioso resulta ver a toda una especie –miles de millones de personas– interpretando y escuchando pautas tonales que carecen de significado, ocupando y dedicando gran parte de su tiempo a lo que denominan "música". Esa fue, al menos, una de las cosas relacionadas con los seres humanos que desconcertaron a los seres alienígenas enormemente cerebrales, los Superseñores, en la novela de Arthur C. Clarke El fin de la infancia. *La curiosidad los lleva a descender a la superficie de la Tierra para asistir a un concierto, que escuchan educadamente, y al final felicitan al compositor por su "tremenda inventiva", aunque todo aquello sigue pareciéndoles absurdo. No entienden lo que les ocurre a los seres humanos cuando hacen o escuchan música, pues a ellos no les pasa nada. Ellos, como especie, carecen de música.*

Podríamos imaginarnos a los Superseñores cavilosos en sus naves. Tendrían que admitir que eso que llaman música es, en cierto modo, eficaz para los humanos, fundamental para la vida humana. No obstante, carece de conceptos, no elabora proposiciones; carece de imágenes, símbolos, el material de que está hecho el lenguaje. Le falta poder de representación. No guarda una relación lógica con el mundo.

Son escasos los humanos que, al igual que los Superseñores, carecen del aparato nervioso que les permite apreciar tonos y melodías. Prácticamente para todos nosotros, la música ejerce un enorme poder, lo pretendamos o no y nos consideremos o no personas especialmente "musicales". Esta propensión a la música, esta "musicofilia", surge en nuestra infancia, es manifiesta y fundamental en todas las culturas, y probablemente se remonta a nuestros comienzos como especie. Es posible que su desarrollo o su forma vengan determinados por la cultura en que vivimos o por las circunstancias de la vida, o por nuestros talentos o debilidades individuales, pero está tan arraigada en la naturaleza humana que uno la consideraría algo innato, tan innata como lo es para E. O. Wilson la "biofilia", nuestra afinidad con las cosas vivas. (A lo mejor la musicofilia es una forma de biofilia, puesto que la música se percibe casi como algo vivo.)

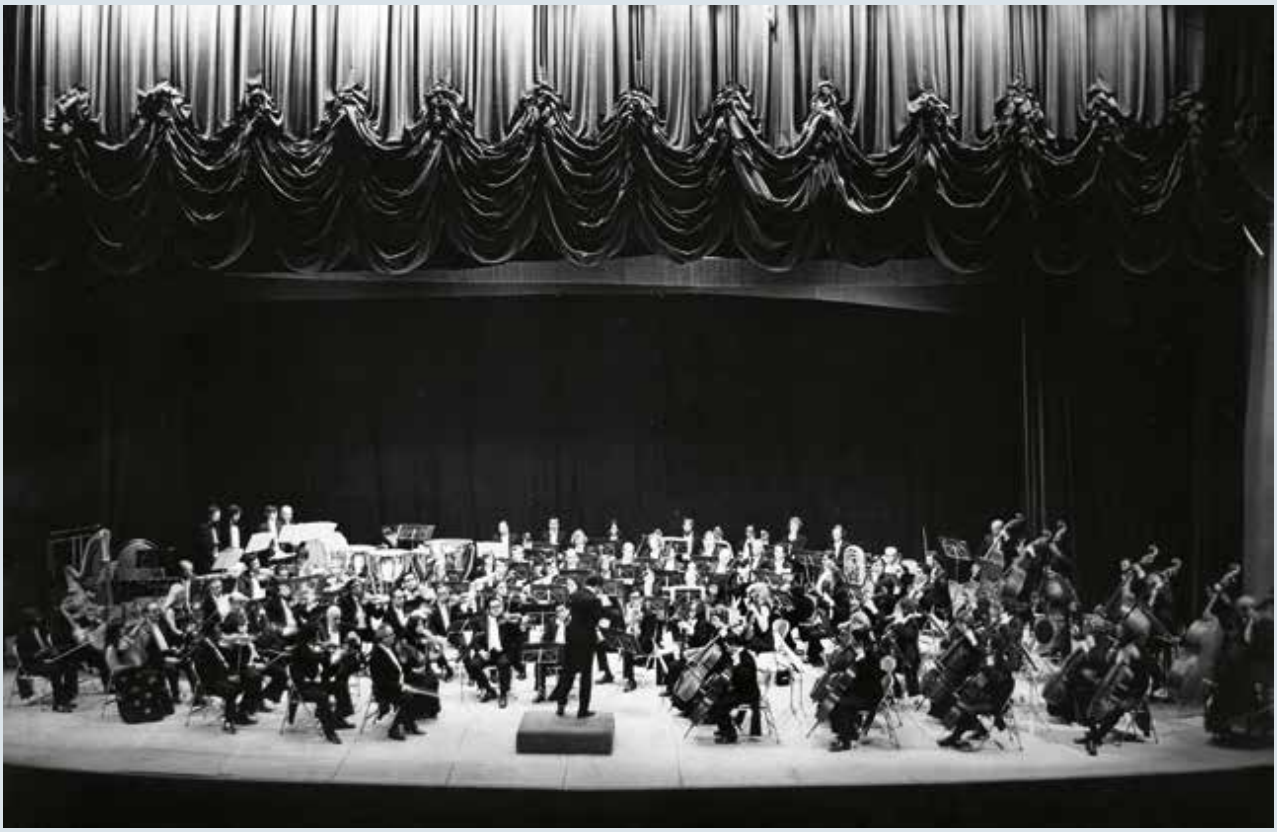
Oliver Sacks
Musicofilia. Relatos de la música y el cerebro

Cinco posibles inicios –o prolongaciones– de un relato que se bifurca, interminable

Uno. Nunca se sabe si Alfonso Colorado está en Xalapa. Nunca, hasta que se le descubre en Espresso 58 justo cuando acaba de pagar su cuenta y ya debe irse. Nunca se sabe si ha estado solo o compartiendo un *americano doble* o un *cappuccino* con algún amigo. Tal vez alcance a decir que hace tres meses regresó de Barcelona –donde nunca se enteró del resultado del último partido que sostuvieron los *blaugrana* contra los *periquitos* del Espanyol, ni si el juego se celebró en el estadio de Cornellá-El Prat o en el Camp Nou–. Para Alfonso todo el futbol del mundo es menos real que *El espectro de la rosa* invocado por Gautier y Berlioz en cálidas noches de verano, y todavía menos que el emperador Moctezuma convertido en barítono por Antonio Vivaldi. Pero sí, se concede un instante para advertirme que dentro de tres años (estamos a finales del mes de mayo de 2016) la Orquesta Sinfónica de Xalapa deberá celebrar de manera fastuosa su cumpleaños número noventa.

"¡Hay que estar preparados", alcanza a gritar subiéndose apresuradamente a un taxi.

Dos. Armando Lavalle, compositor, violista, conversador vehemente y prolongado, se pone a hacer cuentas y aclara que no siempre le salen. Dice que cuando regresó a Xalapa, después de tantos años, encontró solo automóviles mal acomodados en la esquina donde esperaba volver a ver el famoso cine Lerdo (lugar en el que algunos viernes del año, Pedro



Luis Herrera de la Fuente durante uno de los primeros conciertos de la OSX.

Infante, los hermanos Soler y hasta Juan Orol cedían el escenario a la Sinfónica), pensando que aquel sitio le ayudaría a recordar con menos dificultad rostros de amigos, y podría hasta escuchar sus voces, y ver esas calles de Manlio Fabio Altamirano como eran entonces, sintiendo el olor del humo de los cigarros, el polvo de la tiza y el agrio vaho de los sanitarios del salón de billar, mezclados de inmediato con el aroma de los trozos de sierra frita de la pescadería Gándara y del añorado pan de La Esmeralda, hasta llegar a ver, en la siguiente esquina, los colores luminosos de libros, cuadernos, lápices, esferas y pliegos de papel de China de El Fénix. Y permitirse, caminando rumbo al edificio que alguna vez albergó a la Comisión Geográfica Exploradora, volver a respirar la mezcla abigarrada de flores y cocinas del antiguo mercado Jáuregui. Pero ahora (estamos al inicio del verano de 1980) Xalapa es diferente y los que viven aquí no saben que Manlio Fabio, ya siendo gobernador electo de Veracruz, fue asesinado en el treintaiséis en el Café Tacuba de la Ciudad de México, y tampoco por qué le dicen plaza Lerdo a esa plancha de cemento que alguna vez fue parque, allí junto a la Catedral y frente al Palacio. Y Armando se pregunta si alguna vez la gente que vive aquí se pregunta "*¿quién fue Lerdo?*", y piensa que si todavía hubiera parque Lerdo él no estaría ahí preguntando tantas cosas. Y así el maestro Lavalle no puede llegar a la memoria de aquellas músicas de las noches de viernes de aquella sinfónica que dirigieron Limantour y Ximénez Caballero, mismas que para él se prolongaban todo el sábado y a veces hasta la tarde del domingo con cantantes y jaraneros en Boca del Río y Alvarado, y ya no sabe nada del cansado regreso a Xalapa en un autobús Flecha Roja para llegar a tiempo al ensayo del siguiente lunes.

Apenas el año pasado la Orquesta Sinfónica de Xalapa conmemoró su primer medio siglo de existencia. La celebración fue espléndida. Y a Lavalle le llega, como sin querer, un recuerdo:

–Antes a esas cosas no se les daba importancia. Si en el año cuarenta y nueve recordaron o inventaron que la Sinfónica cumplía veinte es algo que no pedía celebración. Tan es así que Limantour nos dejó y se fue a dirigir orquestas en Europa. Para foguearse un poco, dijo. Aquí nosotros seguíamos dando conciertos cada vez que se podía.

Tres. No sabemos hasta dónde llegaba la mente analítica de Luis Herrera de la Fuente, pero sus formas de expresión, de viva voz o viva letra, casi siempre daban en el blanco. Las frases que muchos músicos padecieron o disfrutaron en los ensayos; sus contundentes, muchas veces concluyentes, maneras de cerrar

Luis Herrera de la Fuente con Roberto Bravo Garzón. Gracias a ellos la OSX alcanzó la solidez económica, institucional y artística que mantiene hasta hoy.

una plática de sobremesa o una reunión de trabajo; el ingenio ácido, lúdico, sólido, fueron inseparables de sus maneras de sentir y hacer la música, de pensar y entender la vida.

Se asegura que alguien llegó a decir que Balzac y Flaubert, cuando ya se sabían famosos, intentaron hablar usando el mismo vocabulario y hasta la misma sintaxis de su escritura. Juan José Arreola habló (y casi dejó de escribir) con un estilo que no desmerecería en la página impresa. Quienes recordamos la voz de Herrera de la Fuente, reconstruimos con facilidad su timbre, y por momentos parece que lo tenemos enfrente, al leer las páginas de *La música no viaja sola*, ese testimonio donde se atreve a "referir estos cuentos que sueño como verdad, o estas verdades que dichas bien o dichas mal podrían ser fábulas de la imaginación".

Herrera de la Fuente dirigió por vez primera en público a la sinfónica xalapeña la noche del viernes 7 de julio de 1950, con un programa que se anunció como el *Cuarto concierto* de la *Sexta temporada,* mismo que incluyó una primera parte de unidad beethoveniana, con la *Obertura Egmont* y la *Séptima sinfonía*, y una segunda de inusitada variedad estilística, con las *Danzas polovetsianas* de Borodin, el *Adagio para cuerdas* de Samuel Barber, movimiento de cuarteto bendecido por el ángel de la melancolía, y el inevitable final feliz del *Huapango* de José Pablo Moncayo, obra que apenas daba sus primeros pasos dentro del repertorio. El público xalapeño calificó ese concierto como uno de los mejores en la joven historia de la Sinfónica, y bien pudo hacer suya la emoción expresada por el periodista Manlio Fuentes en la revista *Impacto* de la Ciudad de México: "Herrera de la Fuente se crece en el podio, se agiganta y hace que los profesores se ajusten a los mandatos de su magnetismo. Complacencia general; genuino entusiasmo del público por el triunfo…" Luis Herrera ya apuntaba hacia la máxima meta a que podía aspirar un director mexicano en aquella época: la titularidad de la Sinfónica Nacional. Nunca imaginó que el futuro iría perfilando sus diseños para que, veinticinco años después, pasara nueve como titular de la orquesta xalapeña en la capital veracruzana.

Él mismo escribió cómo llegó a comprometerse con ese proyecto:

> Una tarde del 75 Sergio Dorantes tocó a mi puerta. "Maestro, tengo el encargo del gobernador Hernández Ochoa y del rector Bravo Garzón de invitarlo a visitar Jalapa; desean su asesoría para revitalizar nuestra sinfónica". El día fijado me reuní con ambos; a su planteamiento respondí: "Hay que depurar el grupo, abrir cincuenta posiciones, retribuirlos con un salario que otorgue vida digna a un profesional que ha empleado, emplea y empleará muchas horas de su vida en el estudio. Esto implica decuplicar el presupuesto y encontrar la

fórmula para que el organismo obtenga existencia segura". "¿Si le damos lo que pide se viene como director?" Roberto Bravo tiene el hábito de ir al grano; concretó: "Le ofrezco la dirección de la Sinfónica de Jalapa". Aceptar la dirección de una orquesta no se equipara a aceptar un cigarrillo o una invitación a cenar.

Cuatro. La memoria, esa dimensión que nos vincula a palabras e imágenes por las que *creemos* que han existido lugares, personas, infancias y amores ahora solo vislumbrados en frágiles y azarosos recuerdos, es fuente inagotable de escritura. La invención del lenguaje, en la especie, en la raza, en cualquier grupo humano, acaso sea solo la respuesta inevitable a la necesidad impostergable de narrar. Ni siquiera el supuesto descanso nocturno interrumpe el río narrativo, momento privilegiado cuando liberados de todo obstáculo exterior nos entregamos a misterios dolorosos y gozosos, casi nunca gloriosos, y a la exuberante creación de bibliotecas secretas, intransferibles, destinadas al olvido. Textos silenciosos nunca traducidos a ningún idioma, verdadera escritura automática que no podemos dejar de producir, arriesgándonos a que llegue a manifestarse hasta en horas de vigilia, confundida con estados alterados de conciencia, moldes extraños de la alucinación o la locura.

Así, los párrafos siguientes son apenas una evocación fluctuante, acaso inventada gracias a las conversaciones que me ha permitido Mario Muñoz, a lo largo de encuentros irregulares, pero no infrecuentes, en su cafetería favorita de Xalapa.

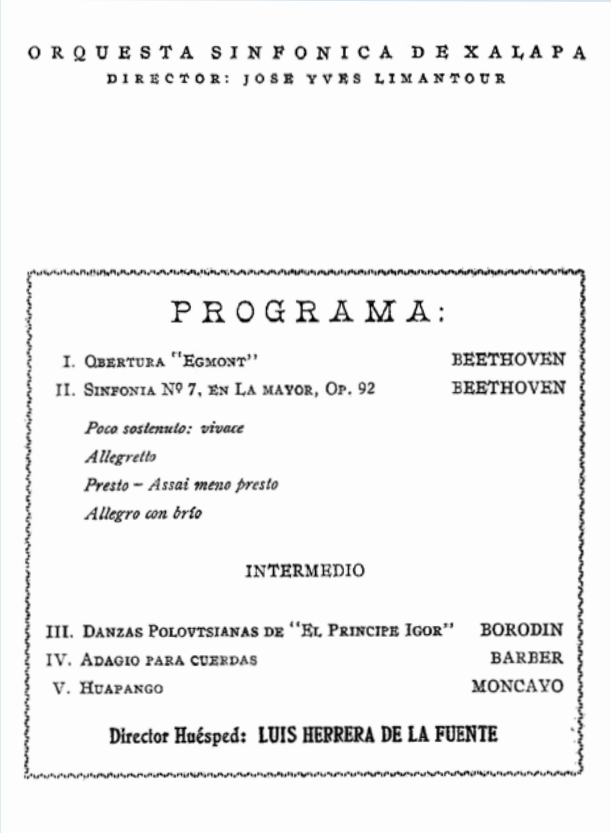
La sensación, muchas veces creída producto de la fantasía, de haber visto hace muchos años a Mario en los pasillos del tercer piso de la vieja Facultad de Filosofía y Letras, ahora se vuelve casi real cuando me confirma que sí era (o *es*) el que vi. Que también asistió al curso del *Quijote* que dictaba César Rodríguez Chicharro; que colaboró en la organización del Cine Club del Aula Clavijero con Lorenzo Arduengo; que editó la revista estudiantil *Academus* y que seguía siendo *él mismo* cuando se fue en 1969 a la Universidad de Varsovia, para continuar sus estudios de literatura en un idioma casi impronunciable pero no ilegible.

Al descubrir que fragmentos de nuestras secretas narrativas incluyen personajes que tienen los mismos nombres, que comparten apariencias y rasgos de carácter y transitaron casi por las mismas calles, y leyeron o al menos hojearon los mismos libros y muchas de las mismas revistas, la conversación con Mario pudo fluir con esa despreocupación que se da cuando no existe el horario de la agenda ni el orden del día.

Luis Herrera de la Fuente

En uno de esos encuentros coincidimos en el interés (que espero sea solo artístico) por algunos casos de posesión diabólica que han logrado cierta fama literaria. Mencioné que estaba releyendo *Los demonios de Loudun* de Aldous Huxley, y en seguida recordé que Mario había traducido del polaco la novela de Jaroslaw Iwaszkiewicz *Madre Juana de los Ángeles*, relatos que parten de las mismas fuentes históricas y han conocido su traducción al cine –Jerzy Kawalerowicz– y a la ópera –Krzysztof Penderecki–. Y de inmediato este último nombre me llevó a evocar los días en que este famoso compositor estuvo en Xalapa y dirigió a la Sinfónica. Y este recuerdo condujo fácilmente a ese otro de cuando empezaron a llegar a la orquesta xalapeña músicos polacos, y al del enlace que como diplomático jugó Sergio Pitol para que vinieran.

La mención de algunas de mis "memorias sinfónicas xalapeñas", escritas a lo largo de los años y utilizadas en artículos periodísticos y notas de programa para conciertos y transmisiones de radio y televisión, nunca reunidas ni ordenadas, hizo que Mario planteara la posibilidad de que yo escribiera algún día un texto sobre esos asuntos para *La Palabra y el Hombre,* revista de la que estuvo *encargado* durante casi ocho



ORQUESTA SINFONICA DE XALAPA
DIRECTOR: JOSE YVES LIMANTOUR

PROGRAMA:

I. Obertura "Egmont" — BEETHOVEN
II. Sinfonia Nº 7, en La mayor, Op. 92 — BEETHOVEN

Poco sostenuto: vivace
Allegretto
Presto – Assai meno presto
Allegro con brío

INTERMEDIO

III. Danzas Polovtsianas de "El Principe Igor" — BORODIN
IV. Adagio para cuerdas — BARBER
V. Huapango — MONCAYO

Director Huésped: LUIS HERRERA DE LA FUENTE

años, esperando la llegada de un director para él desconocido durante todo ese tiempo, que resultó ser, gracias a un *breve* eterno retorno, él mismo.

A principios del mes de diciembre de 2018, Mario Muñoz dijo que mi –entonces apenas probable– colaboración quedaría bien para uno de los números de *La Palabra* de 2019, ya que en ese año se celebraría el nonagésimo aniversario de la fundación de la Orquesta Sinfónica de Xalapa, y ya corría el rumor de que hasta se estaba planeando un nuevo libro (que sería el tercero) sobre el llamado "máximo conjunto musical del estado de Veracruz".

Bertrand Russell, en algún lugar de su extensa obra, propone la inquietante idea (que para algunos podría resultar muy reconfortante) de que este mundo acaba de ser creado hace cinco minutos tal y como es, percibido por toda una humanidad que *ahora* recuerda un pasado ilusorio. Un pasado que incluye a personas que recuerdan que existió un ilusorio filósofo que fue objetor de conciencia durante una no menos ilusoria Primera Guerra Mundial, a quien un falso jurado otorgó un irreal Premio Nobel de Literatura y que murió en el inexistente año de 1970, después de vivir durante casi un siglo por completo simulado.

Y ya sin que tenga importancia si este mundo fue creado hace cinco minutos o hace cinco años, mientras sepamos de personas que *creen* recordar que alguna vez les dijeron, o acaso leyeron en algún sitio, que la Sinfónica de Xalapa dio su primer concierto la noche del 21 de agosto de 1929, habrá motivos para celebrar que la orquesta cumple noventa años. Un número redondo.

Cinco. Hay ocasiones en que la memoria hace estragos. No que se pierda, algo de lo más común, sino que a veces llega de quién sabe dónde un *recuerdo* capaz de alterar nuestros más firmes proyectos. Justo cuando daba con una frase que parecía correcta para proseguir con el presente texto, tengo una extraña premonición y me dirijo a una polvosa fila de libros donde la nebulosa *imagen* se materializa: *Para acabar con los números redondos*, Enrique Vila-Matas. Editorial Pre-Textos, colección Textos y Pretextos, Valencia, España, terminado de imprimir el 21 de octubre de 1997 (día que correspondió a la víspera del natalicio de Ferenc Liszt, en el año 1811).

Escribe Vila-Matas:

> Dentro de unos meses cumpliré 50 años. No me molestaría cumplirlos de no ser por ese odio inmenso que siento por los números redondos. No los puedo soportar. Me irrita de ellos, sobre todo, su injustificado y absurdo prestigio. No veo por qué el número 100 tiene más relevancia que el 101, por ejemplo [...] la moda de celebrar los 20, 50, 100, 500 aniversarios del nacimiento o muerte de un literato normalmente logra sacarme de quicio.

A mediados de 1995, Vila-Matas escribía una columna dominical para el periódico *Diario 16* de Madrid, y pensaba que en ese momento su obligación era ocuparse de "temas candentes de la crispada vida política española", con el resultado de que, él mismo lo confiesa, estaba escribiendo mal. "Cuando comprendí que era mejor que me olvidara de la política, me refugié con la crítica ácida y violenta de los programas de televisión. Eso me llevó a escribir todavía peor la columna. Fue doloroso el día en que me di cuenta de lo bajo que había caído. Fue una tarde de lluvia en Barcelona. Estaba leyendo un libro de citas de escritores famosos y di con esta: 'El último recurso del columnista es comentar la televisión'".

Intentando continuar con su compromiso dominical, Vila-Matas descubrió que el siguiente 3 de septiembre sería el día en que Antonin Artaud habría cumplido 99 años. Y redactó una primera columna conmemorativa que no seguía la injusta y exagerada costumbre reverencial de los números redondos. So-

Hoy, concierto conmemorativo de los 50 años de la Orquesta Sinfónica de Xalapa

Xalapa, Ver., 21 de Agosto.— La Orquesta Sinfónica de Xalapa, ofrecerá hoy martes a las 20 horas en el Teatro del Estado, un concierto extraordinario conmemorativo de los cincuenta años de su fundación, el cual estará dirigido por su titular el maestro Luis Herrera de la Fuente, con un programa compuesto por las obras: "Vals poético" de Felipe Villanueva y "Tannhauser" de Wagner.

En este concierto extraordinario se conmemorará, muy especialmente, lo que actualmente es la más sólida institución artística de la Universidad Veracruzana en su etapa de mayor consolidación, y con la estabilidad que le confiere el nuevo Estatuto Orgánico de la Universidad Veracruzana.

La Historia de la Orquesta Sinfónica de Xalapa se inicia cuando se reúne un grupo de 39 músicos de la Banda del Estado en torno a su Director el maestro Juan Lomán, y ofrecen su primer concierto el miércoles 21 de Agosto de 1929 en el Teatro Lerdo de Tejada, como Sociedad Cooperativa y bajo la protección del Departamento Universitario del Estado. La OSX contó a partir de entonces, hasta 1940, con un subsidio de $125.00 mensuales, lo cual hizo que su evolución fuera muy lenta durante esta etapa, pues no contaban para compras de instrumentos y de partituras.

En 1941 inició su segunda etapa. El período gubernamental del Lic. Jorge Cerdán comenzaba con un franco y vigoroso impulso a la cultura y en especial a la música. Espontáneamente el subsidio fue elevado a $300.00 hasta llegar en 1944 a $1,500.00 aportando cuantiosas sumas para adquirir instrumental, concha acústica, y formar un archivo sinfónico, así como una partida especial para que las temporadas pudieran repetirse en las ciudades de Veracruz, Orizaba, Puebla y México. El personal aumentó a 60 ejecutantes y, al lado de su fundador se nombró a José Ivel Limantour, un joven mexicano. Titular de la O.S.X.

El 2 de Enero de 1945 la O.S.X. inicia su tercera etapa; se constituye en Asociación Civil, siendo su primer Presidente el Lic. Jorge Cerdán. El Gobernador Adolfo Ruiz Cortines le dispensa sin reservas su apoyo, otorgándole un subsidio de $120,000.00 anuales y le ofrece los Talleres Gráficos del Estado, para su publicidad, asimismo le concede toda clase de facilidades para sus presentaciones en todo el Estado y el País. En 1946 recorre 13,897 kilómetros y es escuchada en vivo por más de 124,000 personas. Ese mismo año se celebra un concurso para seleccionar al mejor pianista veracruzano.

En el período del Lic. Antonio M. Quirasco hay una reforma al acta constitutiva de la "Asociación Civil, Orquesta Sinfónica de Xalapa", y el Rector de la Universidad Veracruzana es a partir de entonces el Presidente del Consejo de Administración de la Asociación, siendo ya Titular de la O.S.X. el maestro Luis Ximénez Caballero.

Podemos ubicar la cuarta etapa en 1975 cuando es disuelta la Asociación Civil y pasa a formar parte de la Universidad Veracruzana, por acuerdo del Gobernador Rafael Hernández Ochoa, y del Rector Roberto Bravo Garzón, quien la impulsa definitivamente y se nombra Titular al maestro Luis Herrera de la Fuente quien hace de ella una verdadera Orquesta; actualmente la Orquesta cuenta con 120 maestros.

Son titulares también de la O.S.X., después de Ximénez Caballero: Francisco Savín, quien en el poco tiempo que permaneció al frente de esta institución realizó una gran labor artística encontrando gran apoyo en los músicos, siendo sustituido por el maestro Fernando Avila quien con su talento y don de gentes supo ganarse la simpatía de músicos y público, y a el toca entregarle la estafeta a nuestro actual titular.

Los boletos de cortesía para este concierto están a la disposición del público en la calle de: Nicolás Bravo No. 11.

El personal de la OSX en 1929 lo integraban: - señor Juan Lomán Jr. director; Violines primeros: Salvador Martínez, Heriberto Rodríguez, Francisco Lomán, Trinidad Juárez, Carlos Jiménez, Antonio Mendoza; Violines Segundos, Tamael Hernández, Carlos V. Acosta, Miguel Melgarejo, Antonio Mendoza Jr., José Mora, Manuel Flores Jr.

Violas: Joaquín Medina, Juan A. Ruiz, Modesto Márquez, Celio Francisco Montiel y Manuel Anell. Contrabajos: Arturo Méndez y Leopoldo Castañeda. Flautas: José Pastoraza y Antonio Hernández.

Oboes: Antonio N. Guzmán y Miguel Carrillo. Clarinetes: José de J. Murrieta y Juan Batista. Fagots: Rosalino Guevara. Trompetitas: Isaura Piña y Catarino Rosales. Cornos: José Morales y Carlos Valderrábano.

Trombones: Abraham Ruiz, Feliciano Báez y Francisco Alvarez. Tuba: Modesto Herrera. Timbales: Rodolfo Medrano. Batería: Manuel Flores y Loreto Aburto.

Actualmente la Sinfónica de Xalapa la integran:

Director Titular: Luis Herrera de la Fuente.

Concertino: Ernesto

(pasa a la Página 18)

Al conmemorarse hoy, los cincuenta años de la fundación de la OSX, se ofrecerá un concierto extraordinario a las 20 horas en el Teatro del Estado, dirigido por su titular maestro Luis Herrera de la Fuente con obras de Wagner y Felipe Villanueva. Durante la audición el rector de la UV, licenciado Roberto Bravo Garzón entregará diplomas de reconocimiento a los integrantes de dicha orquesta.

La Sinfónica de Xalapa en el año de 1929, durante su primer concierto.

Página del *Diario de Xalapa* anunciando el concierto conmemorativo del cincuentenario. La foto no es de 1929, como señala el pie del periódico, sino de mediados de los cuarenta. Aparecen Jorge Cerdán y su hija con Juan Lomán.

lución maravillosa, providencial. Para el domingo 10 de septiembre Vila-Matas celebró el cumpleaños 87 de Cesare Pavese. Y luego continuó, siempre en domingo, con John Donne, Augusto Monterroso, Joseph Conrad, Stendhal, Leandro Fernández de Moratín; se dio el lujo de incluir en su santoral dominical a Dalí, a Freud y a Helenio Herrera, "no solo el mejor entrenador de futbol de todos los tiempos, sino un magnífico escritor". Pero al llegar el domingo 23 de junio de 1996, ya con la columna dedicada a Georg Christoph Lichtenberg impresa en un "periódico que había bajado escandalosamente las ventas", Enrique Vila-Matas renunció a lo que ya entonces llamaba una *actividad kafkiana*. Sin embargo, justo un año y seis días después, regresó a su singular desfile de conmemoración de fechas que no fueran números redondos, pensando en que al concluir un año completo de celebraciones tendría todo un libro terminado. Así, el 29 de junio de 1997, reanudó la lista con Robert Walser ("Vivamos primero, que las observaciones vendrán luego por sí solas") para continuarla en las semanas siguientes con Ramón Gómez de la Serna, Bruno Schulz, Malcom Lowry, Hemingway, Maupassant y Nina Berberova, hasta llegar al poeta portugués José Agostinho Baptista (escribe Vila-Matas: "No he visto en México una casa tan mexicana como la que José Agostinho tiene en Lisboa. Me habló de Veracruz, de Xalapa, de Cuernavaca, de Guadalajara, se emocionó al evocar Guanajuato, lloró al recordar a María Félix y me recitó parrafadas enteras de *Pedro Páramo*"), para cerrar la serie justo el día que habría celebrado el cumpleaños terrenal número noventa y ocho de Jorge Luis Borges, el domingo 24 de agosto de 1997.

¿Puede alguno de estos inicios de narración llevarnos al día en que la Orquesta Sinfónica de Xalapa cumplió cincuenta años?

Uno. Deben existir personas que comparten ese *odio inmenso* que siente Vila-Matas por los números redondos, mínima muestra de rebeldía que no deja de tener cierto encanto dentro de una cultura sumergida en las convenciones del sistema decimal de numeración, con la exagerada importancia que otorga a los años terminados en cero, misma que determina las

La OSX en la tradicional misa de Santa Cecilia, el 22 de noviembre de 1954.

celebraciones que se dan en torno a hechos o personajes famosos. Para permanecer en el ámbito de la música, sabemos que durante 2018 miles de sinfónicas en todo el mundo tocaron una y otra vez el *Prélude à l'Après-midi d'un faune*, *La mer*, y las nubes, fiestas y sirenas debussyanas insistiendo en que se hacía para recordarle al mundo el *centenario* luctuoso de su autor. También se presentaron festivos homenajes con oberturas cándidas, amores sin barreras, bíblicas sinfonías y hasta alguna versión con inútiles influencias de *teatros fantásticos* de la *Serenade after Plato's "Symposium"*, en memoria de los *cien años* del venturoso nacimiento de Leonard Bernstein. A partir de 2019 los pianistas siguen programando en recitales *La soirée dans Grenade* y *La puerta del vino*, los maravillosos *Études à la memóire de Chopin* y el interminable *Clair de lune*, y ninguno sentirá la nece(si)dad de aclarar que lo hace porque se cumplen *ciento y un* años de la muerte de Claude Achille, o *ciento cincuenta y siete* de que vino al mundo. Vila-Matas, creo, habría pasado por alto los cincuenta años de la Sinfónica de Xalapa. Aquí, por el momento, la narración puede postergarse.

Dos. Mientras en la capital de Veracruz se llegaba al llamado *Jubileo* o *Bodas de oro* de la Orquesta, Mario Muñoz impartía seminarios sobre Alejo Carpentier y García Márquez y explicaba novelas mexicanas y cuentos latinoamericanos en la Facultad de Estudios Ibéricos de la Universidad de Varsovia. Pensé que tal vez llegó a tener noticia de las celebraciones del quincuagésimo aniversario sinfónico xalapeño; pero este, dada la lejanía, no podía alterar el ritmo de sus labores académicas. Ahora me dice que no se enteró. Aquí la narración se aleja y se distrae.

Tres. Por aquel tiempo, Alfonso Colorado asistía a la escuela primaria y ya la música le tendía trampas, preparando los cantos de sirena que pronto lo llevarían a iniciar una colección de discos de larga duración (LPs), que pocos años después se transformarían en discos compactos (CDs), llegando a reunir hasta cuarenta y cinco versiones diferentes de *Primeras* de Brahms y más de treinta *Eroicas* de Beethoven. Alfonso no está ansioso por aparecer en las páginas de algún libro de *records*, pero asombra a quienes lo escuchan comentando las diferencias entre un *Allegro con brio* de George Szell y otro con menos enjundia de Otto Klemperer. O fascinado con el Brahms juvenil de Herbert von Karajan, y ya no tanto con las tres o cuatro grabaciones diferentes de la misma *Primera* que el maestro realizó en su madurez. Igual vehemencia muestra coleccionando programas de conciertos de la Sinfónica de Xalapa y releyendo las notas sobre

ORQUESTA SINFONICA DE XALAPA
DIRECTOR: JOSE YVES LIMANTOUR

ORQUESTA SINFONICA DE XALAPA

ASOCIACION CIVIL

Fundador: LIC. JORGE CERDAN

Director artístico: JOSE YVES LIMANTOUR

PRESIDENTES HONORARIOS

Sr. Lic. Miguel Alemán Valdés
Sr. Adolfo Ruiz Cortines
Sr. Lic. Angel Carvajal

CONSEJO DIRECTIVO:

Presidente:

Sr. Adolfo Domínguez, Jr.

Vicepresidentes:

Sr. Emilio Suberbié
Sr. Manuel Suárez
Sr. Antonio Ruiz Galindo
Sr. Gabriel Alarcón
Lic. Aarón Sáenz
Sr. Roberto García

Tesorero:

Sr. Guillermo Tamborrell.

Vocales:

Sr. Justo F. Fernández
Lic. Miguel Aguillón Guzmán
Sr. Eugenio Tena Ramírez

COMITE PATROCINADOR EN LA CIUDAD DE MEXICO:

Lic. Fernando Casas Alemán
Dr. Salomón de la Selva
Sr. Mariano Soní
Cont. Juan Troncoso Perea
Lic. Rogerio de la Selva
Lic. Fernando López Arias
Casino del Estado de Veracruz
Sr. Hipólito Signoret

Jefe administrativo:

Sr. Adolfo Osorio C.

Secretaria:

Srita. Paz Muñoz Pérez

las obras presentadas que han escrito Juan Vicente Melo o Juan Arturo Brennan, escritura que él mismo ha realizado durante varias temporadas. Conferencista irreverente y exaltado, lo mismo diserta sobre óperas barrocas poco conocidas que sobre recientes grabaciones de música mexicana de concierto. Buscador de vasos comunicantes escanciados con bebidas aparentemente incompatibles, hace poco sorprendió a su público mostrando vínculos hasta hoy nunca apreciados entre la *Quinta sinfonía* de Mahler y Los tigres del Norte, y rindió académico homenaje fúnebre al no menos idolatrado José José. Alfonso podría haber sido un cronista ideal del quincuagésimo aniversario de la Sinfónica de Xalapa. Pero hace

Luis Herrera de la Fuente es el mejor guía para evocar fragmentos de la memoria del cincuentenario de la Orquesta Sinfónica de Xalapa. La celebración se juzgó tan importante que empezó con un año de anticipación. La noche del 24 de agosto de 1978. Adolfo Domínguez [...] dirigió al público un emotivo mensaje.

cuarenta años (estamos en 2019) era un niño y aquí la narración se encaminaría por un sendero tortuoso, sin garantía para llegar al feliz día en que la Orquesta cumplió cincuenta años.

Cuatro. Me gustaría saber si las molestias que siente Enrique Vila-Matas por el "injustificado y absurdo prestigio" de los números redondos incluyen también a los productos de cualquier impar multiplicado por cinco. Padecemos la costumbre de festejar de manera especial a las quinceañeras; las parejas que repiten cinco celebraciones de la fecha de su matrimonio cinco veces invitan a familiares y amigos a lo que suelen denominar "bodas de plata"; si ese número se duplica se llega a las "bodas de oro", y con veinticinco años más se alcanzan las de "diamante", lo que químicamente implica una regresión en la Tabla de Mendeléyev al carbono, elemento mucho menos apreciado. Además, en Xalapa se da una curiosa coincidencia numérica entre las celebraciones del llamado "nacimiento" de la Orquesta Sinfónica y la fundación de la Universidad Veracruzana. Entre 1929 y 1944 pasaron quince años. Así, cuando la Orquesta anunció su principal serie de conciertos en 1954, surgió de manera un tanto rimbombante el título "Temporada de las bodas de plata", que entonces coincidió con la celebración de los diez primeros años de la Universidad Veracruzana. Seis programas que incluyeron veinticinco obras, dos de ellas de compositores mexicanos: *Tierra de temporal* de José Pablo Moncayo y *Mi viaje* de Armando Lavalle.

Treinta años después, a Lavalle le sería encargada una partitura orquestal con coros, bajo solista y dos narradores, para dar realce a los festejos del cuadragésimo aniversario de esa "Máxima casa de estudios": la *Cantata a la Universidad Veracruzana*, con un texto del tlacotalpeño Neftalí Beltrán. En 1984 Armando radicaba otra vez en Xalapa y había fundado, junto con el pianista y compositor Raúl Ladrón de Guevara, un Centro de Creación Musical. Herrera de la Fuente había concluido su ciclo con la Sinfónica y Francisco Savín estaba por segunda vez como titular al frente de la orquesta. La *Cantata* se estrenó el 21 de septiembre. Una semana después el compositor expresó sus intenciones:

> Platicando con el poeta Ramón Rodríguez, llegué a la conclusión de que la juventud está perdiendo algunos valores, entre ellos el cariño que deben a su Universidad. Pero no solo son los jóvenes, sino también sus maestros, y pensé en hacer algo para recuperarlos utilizando la forma de una cantata. Al principio pensé en una música de vanguardia, pero los compositores tuvimos la experiencia de que mientras más de vanguardia éramos, más nos alejábamos del público. Ahora prefiero ser compositor de retaguardia.

Por su parte, Neftalí Beltrán dijo:

> Mi primera reacción fue de susto, pues aunque soy veracruzano he vivido mucho tiempo fuera de México... la *Cantata* fue compuesta de tal manera que con un pequeño ajuste puede servir de himno a la Universidad, canto que serviría para toda ocasión, tanto académica como deportiva.

Místicos, poetas, seguidores de tradiciones herméticas, y hasta físicos relativistas y cuánticos, han expresado (o deseado expresar) por medio de trances y rituales, cantos, elegías y liturgias líricas, mandalas, figuras alquímicas o ecuaciones, la idea de que *todo está en todo*, una divisa que ahora se otorga gratuita e irresponsablemente a internet. La verdad es que todos estamos al acecho de *cualquier* tipo de orden, de coincidencia, de correspondencia. La mente puede fabricar toda clase de relaciones: *El encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección* de Isidore Ducasse, que pasó su *vida breve* entre Montevideo y París; las cuatro ecuaciones unificadoras de campos eléctricos y magnéticos de James Clerk Maxwell; el arpa-laúd transfigurada y todo el enloquecido arsenal de instrumentos musicales de tortura que resuenan en el desorbitado *inferno* de Jheronimus van Aken.

Tal vez sea exagerado aquí hablar de coincidencia, pero dos meses después del estreno de la *Cantata* de Lavalle en Xalapa, el 22 de noviembre (día celebratorio de Santa Cecilia, patrona de los músicos) en el diario *El País* apareció un artículo de Rafael Sán-

José Yves Limantour con la formidable orquesta que formó para la breve temporada del INBA en 1951.

chez Ferlosio, "escritor más admirado y citado que verdaderamente leído" (y ganador del Cervantes un año *antes* que Sergio Pitol), titulado *La cultura, ese invento del gobierno*, que "aún hoy sigue retumbando en los foros de opinión", donde señalaba la deplorable circunstancia de que "la cultura quedará cada vez más exclusivamente concentrada en la pura celebración del acto cultural ..." ya que "la única función real de los actos culturales es la de que hayan llegado a celebrarse".

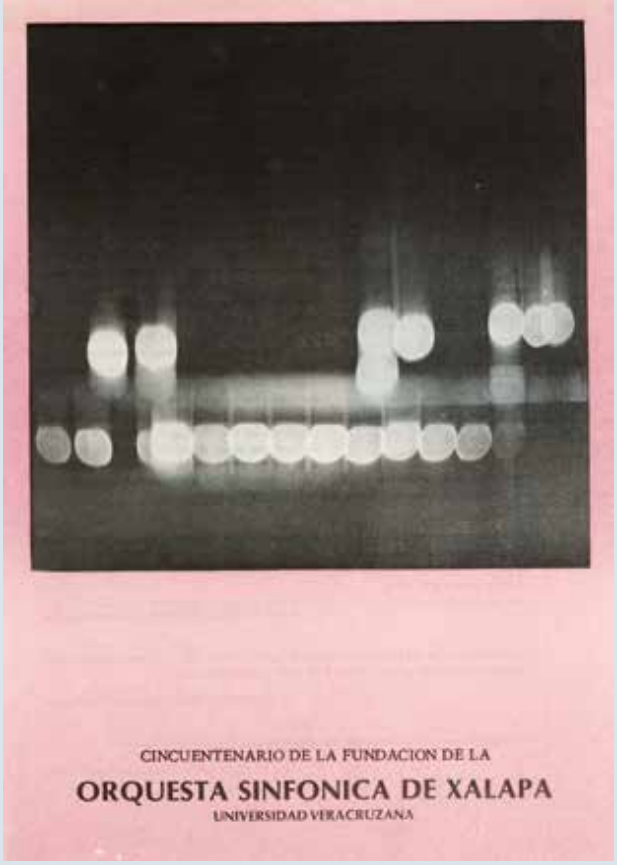
No se ha cuantificado si los jóvenes universitarios veracruzanos y sus maestros han seguido perdiendo valores. En todo caso, la *Cantata* de Lavalle y Beltrán no sirvió para recuperarlos: nunca se volvió a presentar y ya nadie se acuerda de ella. Por aquí también sería difícil llegar a las "bodas doradas" de la sinfónica xalapeña.

Cinco. Por ahora, Luis Herrera de la Fuente es el mejor guía para evocar fragmentos de la memoria del cincuentenario de la Orquesta Sinfónica de Xalapa.

La celebración se juzgó tan importante que empezó con un año de anticipación. La noche del 24 de agosto de 1978, Adolfo Domínguez, presidente de la Asociación Civil que había mantenido viva la llama de la música sinfónica en Xalapa durante treinta años, dirigió al público un emotivo mensaje:

> Tuve el privilegio de escuchar la primera audición de esta orquesta, y ahora viviré el momento inolvidable de esta noche en la cual se inician los festejos que culminarán conmemorando el cincuentenario de aquella audición. A cincuenta años de distancia, tenemos una presencia viva del pasado con los maestros fundadores y jubilados que nos acompañan en esta ocasión, personas que han ligado toda su vida a esta institución, y representan la permanencia del ideal y el ejemplo para los que cultivan la música y aman el arte.

Por su parte, las personalidades que a lo largo de los años integraron la Asociación Civil Orquesta Sinfónica de Xalapa quedan en el discurso del señor Domínguez "como sólidas columnas donde se apoya aún el prestigio de esta orquesta, cuya estructura se ha forjado a lo largo de cinco décadas", mientras "las galerías de los gobernantes de Veracruz y de los rectores de la Universidad Veracruzana son dos hileras de atlantes que han sostenido su equilibrio económico", mismo que ha permitido "conciertos educativos para masas estudiantiles, obreras y campesinas, sin ningún prece-



dente en México, y audiciones en ejidos, hospitales y reclusorios, vibraciones que por primera vez tocan el pecho de los humildes…" Sonaban así los primeros compases de la marcha nupcial de las "bodas de oro" bajo la batuta de Herrera de la Fuente, "que acumula vibraciones de las mejores orquestas del mundo, proyecta una nueva luz en el pentagrama de la Sinfónica de Xalapa y le señala horizontes más lejanos…"

Enrique Vila-Matas, a causa del odio que le despiertan las decenas, las centenas, los millares y toda cifra terminada en cero, de conocer nuestra historia, seguro habría preferido una maravillosa celebración de la Sinfónica de Xalapa en 1975, como festejo de sus no menos maravillosos 46 años de vida. La fecha no es una elección arbitraria (en todo caso lo es menos que otras cuyo solo mérito es terminar en cero), pues señaló la llegada de Luis Herrera de la Fuente como director titular del conjunto.

Quede para la crítica musical especializada (en caso de que exista), o para los gustos y preferencias personales (que sí abundan), valorar los méritos artísticos de Luis Herrera y compararlo con los otros titulares que han estado en Xalapa. Aquí solo señalamos, de manera harto superficial, un dato procedente de la aritmética más elemental: el número de músicos de la orquesta.

A lo largo de medio siglo, la Sinfónica xalapeña fue un grupo con notables variantes en el número de sus integrantes: menos de treinta en sus épocas de mayores carencias, poco más de cincuenta en sus momentos de esplendor. Su público nunca llegó a sentir las sonoridades que puede lograr un grupo de ochenta o más instrumentistas. Salvo durante la temporada de nueve conciertos –del 29 de agosto al 24 de octubre– realizada en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México en 1951, organizada por Limantour y sus célebres y aristocráticas amistades (entre las que destacaba la distinguida actriz Dolores del Río) con el apoyo de Miguel Alemán, presidente de la República, de su señora esposa, doña Beatriz Velasco de Alemán, de los ilustres miembros de su gabinete y todos los antiguos y nuevos industriales y empresarios ahora interesados en la alta cultura: alianza simbólica que unificaba el Porfiriato (recordemos que José Yves Limantour era nieto del poderoso ministro de Hacienda del dictador) con la Revolución mexicana, acoplamiento posible gracias a los dones conciliadores de la música. La fama, el prestigio, el resplandor

de los nombres de los solistas y directores invitados en aquellos conciertos han sido invocados, una y otra vez, para iluminar la historia de una orquesta que también ha conocido momentos de oscura incertidumbre: Oralia Domínguez, Leslie Frick, Higinio Ruvalcaba, Esperanza Pulido, Pierre Fournier, Wilhelm Backhaus, Hermann Scherchen y Fritz Reiner.

Para una clase social que otorgaba tanta importancia al orden jerárquico, resultaba natural la manera en que Limantour dividía las diferentes secciones de su orquesta. Apartándose de la tradicional clasificación por familias de instrumentos, el director recurría de manera benévola a una clasificación de tipo geográfico. El cronista Mariano Paes lo escribió así:

> La orquesta está formada por ochenta profesores escogidos a los cuales su director coloca en tres grupos: 1. El grupo formado por músicos de provincias, "hechos" dentro de la propia orquesta. 2. El conjunto de músicos mejores de la Capital. 3. El grupo de diez elementos europeos de primera categoría.

Nunca se ha señalado el hecho, pero no resulta ocioso decir que esta orquesta, estos solistas y estos directores invitados nunca aparecieron por Xalapa. Tampoco se sabe que se presentaran en escuelas, cárceles, hospitales o ejidos. La comprensiva sociedad xalapeña, lejos de sentirse despreciada, conoció la gran satisfacción de que a partir de ese momento "su" sinfónica era "orgullo de México". Y así fue anunciada por la entonces harto familiar voz del locutor Rodríguez Miranda a través de la bocina de su carro de sonido, transitando por empedradas y encharcadas calles xalapeñas, cada vez que era viernes de concierto en el cine Lerdo.

Ochenta, noventa, cien profesores, y tal vez unos cuantos más, fue una de las condiciones que puso Luis Herrera para venir como director a Xalapa. Por primera vez en la ciudad se escuchó *en vivo* una sinfonía de Gustav Mahler completa; se abordaron con éxito las alegres travesuras y los heroicos furores de Richard Strauss y hubo suficientes músicos para programar la *Fantástica* de Hector Berlioz, con las dos arpas cristalinas al inicio de *Un bal*, el redoble misteriosamente desolado de cuatro timbalistas en los últimos compases de la *Scène aux champs*, los formidables unísonos de cuatro fagotes en la *Marche au supplice*, y los rugientes cobres y las campanas fúnebres del *Sogne d'une nuit de Sabbat*. En alianza con diferentes agrupaciones corales se supo de noches espléndidas con la *Misa en si menor* de Bach, el *Réquiem* de Verdi o la cantata *Alexander Nevsky* de Prokófiev. Los tres primeros años de Herrera de la Fuente en Xalapa fueron un prolongado *crescendo* que culminó en la ansiada meta del cincuentenario.

Sin duda, la Sinfónica de Xalapa entró en una etapa de regularidad laboral y administrativa nunca antes experimentada, lo que se reflejó de inmediato en la expansión de su repertorio, la variedad de directores huéspedes y solistas presentados, la ampliación de sus recorridos por la geografía estatal y nacional.

Yolanda Reyes Pale, violinista y durante algunos años única mujer en las filas de la Sinfónica de Xalapa, y Sergio Dorantes Guzmán, funcionario y promotor cultural vinculado con la orquesta desde la época en que alternaba sus estudios de piano con los de derecho, figuran como autores del libro *Orquesta Sinfónica de Xalapa*, aparecido en 1994. Este trabajo de recopilación, que nadie había emprendido antes (ni continuado después), muestra una peculiar tendencia a contrastar luces y sombras sinfónicas, sobre todo en los capítulos correspondientes a los cincuenta primeros años de la orquesta. El que está dedicado a Luis Herrera de la Fuente, donde las luces predominan, lleva por título *La Época de Oro*, excusable si se considera que a partir de ese tiempo la orquesta ha tenido todas las garantías salariales y derechos sindicales que otorga la Universidad Veracruzana. Y la retórica que alabó los esfuerzos titánicos, las férreas voluntades y el ejemplar amor al arte sin importar la retribución económica, fue desapareciendo de una narración que mejor se acomodó a una terminología derivada de las disciplinas académicas, y resalta las virtudes del compromiso profesional. Sin duda, la Sinfónica de Xalapa entró en una etapa de regularidad laboral y administrativa nunca antes experimentada, lo que se reflejó de inmediato en la expansión de su repertorio, la variedad de directores huéspedes y solistas presentados, la ampliación de sus recorridos por la geografía estatal y nacional.

Los conciertos de la orquesta en 1979 se iniciaron con una gira por el norte del estado de Veracruz. La Sinfónica visitó, entre otros lugares, Cerro Azul, Tecolutla y Chicontepec, y el solista que actuó en la mayoría de los conciertos fue el violoncellista Carlos Prieto. En la ciudad de Chicontepec, antigua Santa Catarina, cuna del ingeniero y coronel Adalberto Tejeda Olivares, gobernador de Veracruz en el año que la Sinfónica de Xalapa dio un primer y único con-

cierto, la actuación no se pudo dar en el patio de una escuela a causa de la lluvia, y se trasladó al local de la Asociación Ganadera del lugar. El libro de Reyes y Dorantes recopila muchos datos curiosos; algunos de ellos permanecieron en la memoria de los músicos de la orquesta durante años, como el que se dio la noche del concierto en Chicontepec: el maestro Herrera permanecía sentado cerca de la entrada, esperando el acomodo de sillas y atriles para la audición retrasada por el mal tiempo, y vio a un pequeño perro que pretendía reiteradamente entrar al lugar y era echado por los organizadores. Ante la insistencia del animalito, el maestro les dijo: "Déjenlo pasar, también tiene derecho a escuchar a la sinfónica". Así entró el perro y se fue a echar junto al podio. Durante toda la audición estuvo al lado del maestro Herrera. Al finalizar el programa, con magnífica respuesta del auditorio, el perro salió junto con el público y nuestro director dijo: "Este perro debe ser muy culto o muy sordo, ya que no se movió durante todo el concierto".

La Orquesta Sinfónica de Xalapa continuó visitando muchas ciudades veracruzanas durante el año del cincuentenario: Altotonga, Perote, Xico, Coscomatepec, Villa Cardel, Martínez de la Torre, Tierra Blanca, Minatitlán, Coatzacoalcos, Acayucan… tal vez entonces algunas de sus vibraciones, Beethoven, Tchaikovsky, Brahms, Rossini, Sibelius, De Falla, sí llegaron "al pecho de los humildes"…

Mientras, en los conciertos realizados en Xalapa se daba también la aparición de nombres prácticamente desconocidos para el público habitual de la orquesta: Mario Stern, Salvador Contreras, Miguel Alcázar, Mario Kuri Aldana, Francisco González… compositores mexicanos.

Apenas cuatro meses después del concierto de Chicontepec, y en medio de un calendario musical que no disminuía su intensidad, la Sinfónica de Xalapa empezó la preparación de una obra que para muchos significaba que la orquesta, por fin, llegaba a su mayoría de edad: *Le sacre du printemps* de Ígor Stravinski.

Luis Herrera de la Fuente se expresó así:

> Esta obra sigue siendo el "coco" de las orquestas y de no pocos directores, por la complejidad que presenta su ejecución; y aunque en orquestas ya muy avanzadas, en cuanto a repertorio, se considera una obra normal, en Xalapa es una experiencia totalmente nueva: una gran mayoría de los maestros de nuestra orquesta no la han tocado nunca, incluyendo a algunos de los maestros polacos, que son nuestros mejores instrumentistas, como Kalarus (contrabajo) y Lemiszka (fagot). Me decían que será la primera vez que la tocarán. Algunos muchachos americanos la han tocado, otros no. De los que han vivido siempre en Xalapa, ninguno la ha tocado. Así que para la orquesta es realmente leer la obra "de cabo a rabo"; poner juntos los pedacitos del rompecabezas y es un primer esfuerzo muy valioso que están haciendo, y la han abordado con gran entusiasmo y conciencia. Creo que la orquesta lo hará muy bien. Pero es el primer desafío que recibe en este tipo de música.

A manera de contraste con lo que dijo Herrera de la Fuente, este "tipo de música", y concretamente *La consagración de la primavera*, era considerada en palabras de su propio creador "muy rápidamente asimilable, porque su forma es extremadamente simple", como lo comentó en alguna ocasión con Pierre Boulez. Esta genial partitura, protagonista de un estreno polémico, perturbador, tumultuoso, en el París de 1913, fue esperada en Xalapa con gran expectación, y fue solo la obra que más destacó entre otros "estrenos" no menos significativos: los *Oiseaux exotiques* para piano y pequeña orquesta de Olivier Messiaen, la suite sinfónica de la ópera cómico-fantástica *Die Brautwalt* de Ferruccio Busoni, el cuarto *Concierto para piano op. 70* de Anton Rubinstein, *L'Histoire du soldat* del mismo Stravinski y unas extrañísimas *Cuatro piezas para orquesta* del austriaco Kurt Rapf, compositor que ni siquiera aparece en la edición del 2001 del muy consultado *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.*

Apartándose de novedades y "rarezas", el programa musical del martes 21 de agosto de 1979, *el día que la Sinfónica de Xalapa cumplió cincuenta años*, se limitó a dos breves obras: el *Vals poético* de Felipe Villanueva, pieza favorita de la sociedad porfiriana, y la obertura de la ópera *Tannhäuser* de Richard Wagner, favorita del director titular, con la finalidad de dar tiempo para escuchar los emocionados discursos y presenciar la entrega de diplomas a los seis músicos fundadores que habían llegado a esa fecha conmemorativa (cuatro de ellos ya retirados y dos, Miguel Melgarejo y Carlos Valderrábano, todavía activos entonces en la Orquesta Universitaria de Música Popular), además de reconocimientos para los maestros jubilados y para los que llevaban más años en la orquesta. Alguna persona del público, entregándose a nostalgias agridulces, llegó a comentar que era "la velada más conmovedora que recordaba en Xalapa", solo comparable a esas otras celebradas en el Salón de Actos del Colegio Preparatorio, con Juanito Lomán dirigiendo la música, las señoritas Mercedes Villegas Bouchez y Judith Guiot Bouchez tocando el piano, y la declamación de hermosos poemas a cargo de las también señoritas María Teresa Dehesa, María de Jesús Basurto y Ángelina Pérez, sin olvidar los sentidos y vibrantes discursos de maestros

Entrega del reconocimiento que hizo la Orquesta Sinfónica Nacional en el año del Cincuentenario de la OSX. De izquierda a derecha: Sergio Cárdenas, titular de la OSN; Adolfo Domínguez, presidente de la Asociación Civil OSX; Roberto Bravo Garzón, rector de la UV; Ignacio Guzmán Castillo, flautista de la OSX.

como don Cayetano Rodríguez Beltrán, el doctor Pedro Rendón Domínguez o el licenciado Víctor Piña, a los que se sumaban las palabras emotivas de alumnos destacados como Benito Coquet y Salvador Valencia. Pero en ese momento había que poner atención a las que pronunciaba el rector Bravo Garzón:

> Toda la música es un lenguaje universal frente al cual se derriban las barreras del idioma. Ninguna época de la humanidad ha sido sorda: los grandes imperios, el medievo, las conquistas, el nacimiento de los Estados modernos, las luchas libertarias, tienen su presagio, su existencia y su reflejo histórico en este noble arte. Y es muy probable que el último grito de la historia sea también una nota.

Quizá para alguien esa fue "la velada más conmovedora". Otros, en cambio, aseguraron que 1979 sería "un año imposible de superar" en la historia sinfónica xalapeña. Argumentaban, entre muchos otros brillantes logros, la presencia de las tres mejores orquestas del país en la capital veracruzana durante ese "maravilloso, incomparable, verano musical *ateniense*": la Orquesta Sinfónica Nacional de México, dirigida por Sergio Cárdenas; la Orquesta Filarmónica de la UNAM, bajo la batuta de su titular, Héctor Quintanar y, cerrando con *coda de oro*, la Orquesta Filarmónica de las Américas, fundada tres años antes por el mismo Herrera de la Fuente. Una tercia formidable que al brindar sus respectivos homenajes a la Orquesta de Xalapa desplegó, junto con ella, un póker de reinas sinfónicas imbatible en toda la Republica Mexicana.

Se cumplió así todo un año de conciertos conmemorativos, pero muchos otros festejos continuaron hasta el último día de 1979. El más difundido, gracias a la popularidad del programa, se dio cuando el señor don Venustiano, *Venus*, Rey, inamovible Secretario General del Sindicato Único de Trabajadores de la Música de la República Mexicana, entregó "la más alta distinción del año: la Lira de Oro", a la Orquesta Sinfónica de Xalapa, durante la transmisión en vivo y en red nacional del *siempre* favorito de los televidentes *Siempre en Domingo*, ante la plena satisfacción de su conductor, el carismático Raúl Velasco.

Luis Herrera de la Fuente continuó como titular de la orquesta xalapeña hasta el último día de julio de 1984. A manera de majestuosa despedida se organizaron tres conciertos en las ciudades de Veracruz, Puebla y Xalapa presentando la, al parecer inevitable,

Luis Herrera de la Fuente durante un ensayo de la temporada del cincuentenario. De izquierda a derecha: Juan Valentín y Loal Davis (violas), Pedro Gómez y Manuel Tornero (chelos). Foto: Francisco Beverido.

Novena sinfonía de Beethoven. La noche del 31 de julio, al fundirse el esplendoroso acorde final, habiendo dejado atrás su última sílaba schilleriana, con el aplauso desbordado del público que llenaba hasta los pasillos el Teatro del Estado de Xalapa, alguien dijo que ya se empezaba a extrañar a Luis Herrera.

Algunos años después, el maestro escribió:

> Al recibir la oferta [de ser titular en Xalapa], me encontraba encaminando proyectos nuevos; por una parte, la Filarmónica de las Américas; por otra, residir en Europa seis meses de cada año [...] se tejió una maraña anímica difícil de manejar. Finalmente opté por tomar la Orquesta de Jalapa; emprender dos proyectos diferentes: un organismo nuevo, la Filarmónica de las Américas, y otro casi nuevo, la Sinfónica de Jalapa. Tomarla fue reconfortante, pude acceder al delirio de construir apoyado por la garra de Roberto Bravo Garzón. Hoy, después de tantos años de andar bailando el can-can, afirmo que es perla negra quien toma riesgos por un proyecto cultural.
>
> Jalapa tiene mucho: huella de Rébsamen, Díaz Mirón, Gabriela Mistral (también de Antonio López de Santa Anna); naturaleza verde, envolvente; universidad en serio, teatro, danza, conservatorio, museos también en serio, prosapia educativa, orgullo de capital [...] espíritu ecumé-

nico, nacionalismo del bueno (el nacionalismo es como el colesterol: bueno o malo); hay tradición política, criadero de políticos, polifónicos laureles de la India, humor, café de sabor y olor, picor de jalapeño. Orquesta Sinfónica de rango, la más antigua del país, defendida, rescatada con estilo cuando un gobernador la canceló (¡oh, virreyes mexicanos!); la orquesta vive y colea, ¿el gobernador? ¿Llegará un día un gobernador que capte que la cultura es el país?, ¿Que la cultura es la identidad de la nación?

La Sinfónica de Jalapa; Jalapa, Veracruz, su gente, son memoria y vigencia de mis archivos íntimos, aunque el picor del jalapeño sigue estando al alcance de mi mano.

Coda bifronte y tres breves acertijos que juegan con efemérides relacionadas con el año 1 y los cumpleaños 50 y 90 de la Orquesta Sinfónica de Xalapa

Coda bifronte: 1929-1979-2019. Un Jano xalapeño, ubicado en 1979, siempre y cuando estuviera interesado en el tránsito temporal de la sinfónica de su ciudad, o al menos con un mínimo de curiosidad por observarlo, habría visto con nitidez, gracias a la mirada que escudriña el pasado, los azarosos inicios de la orquesta en aquella madrugada del 23 de abril de 1929, cuando los músicos empezaban a afinar sus instrumentos para obsequiar unas *Mañanitas* a don Adalberto Tejeda Olivares, quien había tomado posesión como gobernador de Veracruz el primer día de diciembre del año anterior.

El violoncellista Francisco Montiel dijo que la singular idea de aquella *pequeña serenata nocturna* fue obra del doctor Genaro Ángeles, jefe del Departamento Universitario y, por el momento, hombre de confianza del señor gobernador, en la medida que esa frágil suspensión de la incertidumbre podía darse en el convulso escenario de la política nacional. Ahora el coronel Tejeda veía, en el cargo que desempeñaba por segunda vez, la oportunidad de proseguir con dos de sus más férreos proyectos: consolidar las organizaciones campesinas veracruzanas de clara tendencia comunista, e incrementar su combate contra la Iglesia católica de Roma. Sin embargo, pronto perdería a su aliado más poderoso en la lucha agrarista: Úrsulo Galván Reyes moriría el 28 de julio de 1930, a causa de una cirugía mal realizada en una clínica en los Estados Unidos de Norteamérica; mientras tanto, en Veracruz tendría que enfrentar a un adversario formidable: el obispo Rafael Guízar.

Así, por mucho que el coronel disfrutara de la música, sus diarias actividades no le dejaban el tiempo que hubiera deseado para el cultivo de su afición. Y aunque el grupo de músicos de la *serenata* se reunió de nuevo tres días después para tocar una pieza del noruego Grieg, dentro del programa del Festival en Honor al Señor Gobernador, organizado por el inspector de Música y Orfeones del Estado de Veracruz, en el teatro Sebastián Lerdo de Tejada de Xalapa (actuación que les valió una respetuosa carta de agradecimiento y la orden que les permitía el retiro de trescientos pesos de la Tesorería del Estado, "no como un pago sino como una demostración de que el C. Gobernador sabe estimar el esfuerzo realizado por ustedes"), no se tiene noticia de que Adalberto Tejeda Olivares asistiera, cuatro meses después, la noche del 21 de agosto de 1929, al primer concierto formal de aquel conjunto de maestros que ahora podía desplegar con orgullo el nombre de *Orquesta Sinfónica de Xalapa*.

Mientras, el otro rostro de ese implacable Jano dirigiría su mirada profética hacia el futuro, alcanzando con igual facilidad una limpia imagen de la sección de metales jalapeños en 2019, al momento de iniciar una fanfarria compuesta por Richard Strauss, pieza breve pero desconocida para nuestro vidente, que tendría que agudizar sus sentidos para alcanzar a leer la nota de programa que escribiría un joven llamado Axel Juárez, aún no nacido en 1979, misma que *ahora* sabemos que dice: "A principios de 1924 la Filarmónica de Viena le encargó a Strauss una obra para su primer baile de beneficencia, con la intención de recaudar fondos para las pensiones de los músicos. Fue así que nació la *Fanfarria para la Filarmónica de Viena*, obra explosiva, brillante y vertiginosa que seguramente dispuso a los oyentes para una alegre noche festiva…" Esta sería también la primera pieza del programa con que se festejaba a sí misma la sinfónica xalapeña al cumplir noventa años. Bienaventurados números redondos.

Vuelvo a pensar en Enrique Vila-Matas, tan lejos de Veracruz, añorando a su gran amigo mexicano: "Fui a Varsovia inocentemente y me convertí en escritor gracias a Sergio Pitol y al impulso afectivo e intelectual que él me dio. La pasión por la cultura, además, creo que se la debo principalmente a él". Vuelvo a pensar en su aversión a los números redondos y en la rápida, evidente solución que practicó para evitarlos: tomar cualquier cifra terminada en cualquier número que no sea cero. Pienso en el maravilloso libro de Marcus du Sautoy, *La música de los números primos*, y en sus muchos pasajes que superan mi pobre

cultura matemática (a pesar de la cortesía del autor que casi realiza el milagro de prescindir de fórmulas y ecuaciones a lo largo de poco más de quinientas páginas), pero que me sugieren otra manera, acaso elegante para unos, fastidiosa o rebuscada para otros, de celebrar o conmemorar personajes o acontecimientos relevantes siguiendo esa serie numérica de 2, 3, 5, 7, 11, 13, 17, 19, 23, 29, 31 [...] 929, 937, 941, 947, 953, 957 [...] 2003, 2011, 2017, 2027, 2029, 2039, 2053... continuando (¿sin fin?) por los siglos de los siglos. El método muestra de inmediato algunas virtudes. Nos limitamos a indicar solo una: conmemorar algo que juzgamos importante cada diez años, como ya es costumbre, indica que contaremos solo diez celebraciones en todo un siglo, número exiguo, sobre todo si el hecho que se rememora es reciente, y considerando la expectativa de vida de quienes han sido testigos de cualquier evento notable, o la de los familiares, amigos, pueblos y hasta naciones que se sientan responsables por mantener viva la memoria de las fechas de nacimiento o muerte de cierto personaje. En cambio, al utilizar la serie de los números primos, nos encontramos con veinticinco ocasiones de celebración en ese mismo plazo de cien años.

Un dato curioso más. Siguiendo el camino de los primos, al llegar al que ocupa el puesto número 308 de la lista, descubrimos que es 2029: cifra que corresponde (si seguimos respetando el calendario gregoriano) al año en que la Sinfónica de Xalapa prevé la fiesta de su centenario. Los seguidores de Vila-Matas protestarán la arbitrariedad de dicha celebración, pero aquel que haya adoptado la no menos extravagante práctica de honrar a los héroes o a las instituciones según el ritmo irregular que siguen los números primos, sentirá el inefable placer de una vibración pitagórica provocada por la armoniosa coincidencia de dos series numéricas: la cómoda regularidad de contar de diez en diez, reconciliada con los acentos discontinuos (tal vez *stravinskianos*) de *la música de los números primos*.

Primer acertijo: 1929. En enero aparecen como personajes de historieta Tarzán, Tintín y Popeye. José León Toral, asesino confeso de Álvaro Obregón, recibe las balas del pelotón de fusilamiento en el Palacio de Lecumberri confiando en que lo llevarán directamente al Paraíso. León Trotski solicita asilo político al gobierno de la Tercera República Francesa (el país de la igualdad y la fraternidad no se lo concede). El 11 de febrero, Benito Mussolini, en nombre del rey de Italia Víctor Manuel III, firma los Pactos de Letrán que conceden independencia política a la Santa Sede. Como representante de Su Santidad Pío XI, firma el cardenal Pietro Gasparri. No pasará mucho tiempo para que en Veracruz se promulgue la Ley número 197, llamada también "Ley Tejeda", que limita drásticamente el número de sacerdotes en el estado. El 4 de marzo, Plutarco Elías Calles logra que en una convención celebrada en Querétaro se declare formal y legalmente constituido el Partido Nacional Revolucionario, poco después Partido de la Revolución Mexicana, poco después Partido Revolucionario Institucional... *A rose is a rose is a rose*, había escrito Gertrude Stein... *The word for word is word*, escribiría William Burroughs (también, como José Revueltas y Álvaro Mutis, huésped distinguido de Lecumberri) ... y poco más de tres siglos antes, otro William había hecho a alguien pronunciar... *A rose by any other name would smell as sweet*... El 23 de abril, coincidiendo involuntariamente con el cumpleaños del coronel Tejeda, nace en París George Steiner, quien llegará a hablarnos de la enorme urgencia que tenemos de escuchar música. Alexander Fleming publica el resultado de sus observaciones de un combate desigual entre mohos y bacterias, pero no logra de momento captar la atención de otros microbiólogos. El 21 de agosto, coincidiendo involuntariamente con el primer concierto de la Orquesta Sinfónica de Xalapa, Frida Kahlo y Diego Rivera se casan por pri-

mera vez. El 24 de octubre, la caída, y posible rotura, de una bolsa en Nueva York provoca efectos catastróficos que se sienten en casi todo el planeta. Ese mismo día sale a la venta la primera edición del ensayo *A Room of One's Own* de Virginia Woolf. En Kaufbeuren, Alemania, el 11 de noviembre nace Hans Magnus Enzensberger. En Buenos Aires, la Casa de Moneda argentina acuña miles de pequeños discos metálicos y establece un valor convencional de veinte centavos para cada uno; pocos años después, la madrugada de un 7 de junio, uno de ellos llega a las manos de un escritor casi desconocido que de inmediato piensa *que no hay moneda que no sea símbolo de las monedas que sin fin resplandecen en la historia y la fábula*.

Segundo acertijo: 1979. Cae el Sha y aparece una república islámica. Anastasio Somoza huye, mientras el nombre de Augusto César Sandino es jurado en vano por actores revolucionarios en Nicaragua. En una España sedienta de democracia se acude a las urnas creyendo que, por fin, las autoridades municipales surgirán del ordenamiento estadístico que dicte la voluntad popular. La ONU proclama 1979 Año Internacional del Niño. La *Pioneer 11* se acerca cada vez más al planeta Saturno. La *Masía* comienza su labor de fabricar y alimentar sueños infantiles para mayor gloria del *Barcelona Fútbol Club*. El jurado del Premio Cervantes determina que se ha dado un *empate técnico,* circunstancia que desde entonces no se ha repetido, entre Gerardo Diego y Jorge Luis Borges.

Tercer acertijo: 2019. Jair Bolsonaro llega a la presidencia de la República Federativa de Brasil y jura solemnemente honrar el lema nacional de *Ordem e progresso.* En las islas Galápagos encuentran un ejemplar de tortuga de la especie *Chelonoidis phantasticus*: no se había visto uno desde 1906 y resultó ser hembra. Un telescopio captura por primera vez la imagen *real* de un agujero negro supermasivo que *está* en el centro de la galaxia Virgo A. En París, el fuego destruye parte de la catedral de Notre Dame. En Japón, el emperador Akihito renuncia al Trono de Crisantemo. El 26 de junio, en España es detenido un militar brasileño con treinta y nueve kilos de cocaína y se descubre que es miembro de la tripulación aérea del presidente Bolsonaro. Conmemoran (o conmemorarían) cumpleaños en números redondos: la Revolución cubana (60), Martin Luther King (90), Villa Rica de la Vera Cruz (500), la reina Victoria (200), la Revolución francesa (230), la bandera de barras y estrellas que Edwin Buzz Aldrin y Neil Armstrong dejaron olvidada en el *Mare tranquillitatis* (50), el banderazo que algún marqués o conde dio en Sevilla urgiendo a Fernando de Magallanes para que no retardara más su viaje (500). Batman (80), Mahatma Gandhi (150), George Steiner (90), la caída del Muro de Berlín (30), Betty Carter (90), Hans Magnus Enzensberger (90). Dos mil diecinueve ha sido declarado por el gobierno mexicano Año del Caudillo del Sur, Emiliano Zapata. La ONU, por su parte, lo declara Año Internacional de las Lenguas Indígenas, Año Internacional de la Tabla Periódica de los Elementos Químicos y Año Internacional de la Moderación. Entre las fechas de conmemoración luctuosa destaca sin duda la de los 500 años de la muerte de Leonardo da Vinci. Al momento de llegar al punto final *no definitivo* del presente texto, la destrucción de la selva amazónica por el fuego es noticia y señal de alarma mundial, mientras el presidente Bolsonaro se regodea imaginando su futura grandeza, incomprensible para los simples mortales. Desde luego, no creo que desperdicie sus brillantes talentos en rendir homenaje a Heitor Villa-Lobos; tal vez no sabe o no recuerda que el próximo 17 de noviembre se cumplen 60 años del día en que murió el compositor. *Ahora*, cuando se escribe esta frase, en alguna ciudad del mundo alguna orquesta sinfónica empieza a tocar la *Sinfonía inconclusa,* incompleta, interminable, de Franz Schubert… *Ahora*, cuando se lee esta otra, *alguien está* también leyendo el verso final de un poema… *por la música, misteriosa forma del tiempo*. **LPyH**

Este texto está dedicado a la memoria
de Francisco Savín. Y también a todos los
maestros de la Orquesta Sinfónica de Xalapa,
pasados, presentes y futuros.

Xalapa, Veracruz, agosto-octubre de 2019

Guillermo Cuevas (1945) es actor incidental, testigo involuntario de fragmentos de la Historia Sinfónica de Xalapa, dedica muchos días, y muchos más no, a construir pequeños artefactos verbales. Esta es su segunda colaboración para *La Palabra y el Hombre*. La primera apareció en 1986.

CINCUENTENARIO DE LA OSX
Dos testimonios*

Roberto Bravo Garzón

Y tal vez la peor crisis fue cuando durante dos sexenios sucesivos la Presidencia de la República estuvo en manos de presidentes veracruzanos, ya que obviamente estos presidentes, que fueron previamente gobernadores del Estado, hicieron su equipo con los mejores intelectuales veracruzanos en todas las disciplinas y obviamente dos podas seguidas de este tipo habían empobrecido intelectualmente a Veracruz.

Mis primeros recuerdos de la Orquesta Sinfónica de Xalapa se remontan a cuando estudiaba la primaria en el Puerto de Veracruz. Escuché varias veces a la orquesta en el Teatro Clavijero. Iba yo acompañado de mi madre a oír los conciertos y desde entonces me quedó grabada la figura del director Limantour, son esas primeras impresiones que uno tiene y que ya no se vuelven a perder. Mi relación con la orquesta se reanuda cuando llego a Xalapa como estudiante de Derecho; de eso hace como treinta años.

Para mí fue muy importante que Juan Vicente Melo, también adolescente, iba a los conciertos de la sinfónica en Veracruz. Nuestra amistad venía desde varias generaciones atrás ya que nuestras familias se habían tratado mucho, creo que podríamos hablar de por lo menos dos generaciones anteriores a nosotros. Recuerdo a Juan Vicente de niño en los programas escolares de la primaria en Veracruz. Siempre salía con su hermana Beatriz bailando el "dúo de los paraguas" y otras cosas que hacían muy bien. La familia Melo tenía ya una tradición de gusto musical, aunque no haya surgido ningún músico propiamente profesional dentro de ella, pero tanto su padre como su abuelo eran grandes aficionados, y desde luego también su madre. Sin embargo nuestra amistad no era tan directa porque no coincidíamos exactamente en edad y Juan se fue pronto al Distrito Federal porque quería estudiar Medicina. En aquella época una buena cantidad de estudiantes de la preparatoria de Veracruz se iban fuera del Estado, muy pocos eran los que se quedaban. Un poco después, más o menos mi generación coincide con las primeras Facultades que abría la Universidad Veracruzana, entre otras la de Medicina en el Puerto, dentro de un proceso de inicios de descentralización, cuando también se funda en Orizaba la Facultad de Ciencias Químicas; al poco tiempo se agregaron las de Ingeniería, Odontología y Veterinaria, también en el Puerto. Para otros la opción era venir a Xalapa, y yo fui de los que se quedaron.

Mi llegada a Xalapa considero que fue muy importante porque cambió mi concepción del mundo y de las cosas. Yo venía de un puerto que, como todos, tiene características de vinculación con otros países, puerta de entrada principal a México, pero no contaba con instituciones de enseñanza superior. Casi nadie dedicaba tiempo e interés a la literatura o a la filosofía. Creo que todo el Estado había ido per-

Roberto Bravo Garzón. Foto: Dirección de Comunicación Universitaria.

diendo a generaciones de maestros mejor preparados, que hubo en otras épocas. Y tal vez la peor crisis fue cuando durante dos sexenios sucesivos la Presidencia de la República estuvo en manos de presidentes veracruzanos, ya que obviamente estos presidentes, que fueron previamente gobernadores del Estado, hicieron su equipo con los mejores intelectuales veracruzanos en todas las disciplinas y obviamente dos podas seguidas de este tipo habían empobrecido intelectualmente a Veracruz. Creo que eso se notó bastante en Xalapa, ya que era una ciudad pequeña, y sobre todo en su Facultad de Derecho, ya que los intelectuales locales más importantes normalmente seguían al equipo del principal político en turno, una especie de fuga de cerebros y ya sólo después se fue asentando un poco esta situación. Creo que estos baches de alguna manera coincidieron con la falta de apoyo e interés que sufrió la propia Sinfónica de Xalapa en aquél tiempo.

Cuando hablo de un cambio muy radical en mi manera de ver las cosas hay que tomar en cuenta que estoy hablando de un estudiante de dieciocho años, y en especial me refiero a mis nuevos compañeros y las nuevas relaciones que encontré y que enriquecieron mi vida de una manera muy clara. Tan sólo en el terreno de la música, empecé a tener una relación directa y personal, de amistad, de plática y charla con algunos sinfónicos de aquel entonces, en especial del director Luis Ximénez Caballero, con Armando Lavalle que entonces era el primer viola de la orquesta, y desde luego con Miguel Melgarejo, trompetista, Máximo Romero, clarinetista y Don Antonio Guzmán, flautista y fundador de la orquesta. Y pronto empiezo a tener contacto con antropólogos, algunos sociólogos, lingüistas y mi horizonte cultural se amplía, en esa edad cuando resulta tan importante para toda la vida. Inquieto como siempre he sido, pronto empiezo a participar en ese mundo intelectual casi sin darme cuenta y surgen intereses nuevos completamente distintos, así que independientemente de que pude concluir mi carrera de Derecho me aficioné a otras disciplinas. En la recién fundada Facultad de Filosofía y Letras, fui uno de los primeros alumnos que se inscribieron y aunque casi la llego a terminar no me he podido recibir, además de que estudié otras materias sueltas de las carreras de Historia, Antropología y también de Letras. Con todo este nuevo horizonte cultural que reflejaba mis variados intereses de carácter académico, acabé de no servir más que para rector, porque ya no sé nada de nada.

Más allá de las amistades que hice con músicos de la Sinfónica de Xalapa e independientemente de asistir a todos sus conciertos, y en muchas ocasiones hasta a los ensayos, ya que entonces disponía de bastante tiempo, entrando en la política estudiantil, con un grupo de compañeros fundamos la Federación Estudiantil Veracruzana. No había entonces un organismo estatal que agrupara a las sociedades de alumnos que ya por enton-

ces había en Orizaba y Veracruz y en el resto de las preparatorias del Estado, que por aquél entonces, junto con las escuelas secundarias, pertenecían a la estructura orgánica de la Universidad Veracruzana. Fue así como nos propusimos crear un organismo de carácter estatal y comenzamos a organizar diferentes eventos, algunos de carácter deportivo y otros de carácter cultural, como los concursos de oratoria en los que destacó Jorge Saldaña que entonces estudiaba en la Facultad de Derecho, pero no terminó porque se fue a España a estudiar Periodismo y posteriormente Ciencias de la Comunicación a París, precisamente becado por nuestra universidad. También fue importante que organizamos y promovimos una serie de conciertos de la sinfónica que se presentaban en un pequeño teatro, el Teatro Hidalgo[1] que todavía existe. Eran unos conciertos dominicales que se hacían con una programación atractiva, pensando básicamente en formar un nuevo público, ya que entonces el que iba a los conciertos de los viernes en el viejo Teatro Lerdo[2] era realmente un público que de alguna manera se puede considerar un tanto cuanto elitista, además de que no era muy numeroso. Claro, la ciudad era más pequeña y, desde luego, no creo que en ese público estuvieran representados todos los sectores de la población. Nosotros, al presentar a la orquesta en el Teatro Hidalgo, tuvimos éxito cuando menos durante los dos años que yo estuve como presidente de la Federación Estudiantil. Creo que fue el primer intento de cambiar el público, digamos tradicionalista de la orquesta.

Otro momento en que entré en estrecha relación con la Sinfónica de Xalapa fue durante el Festival Casals, ya que junto con un grupo de amigos formamos parte del comité organizador. Estuvimos trabajando un grupo de estudiantes que hacíamos de todo, desde preparar y repartir programas y volantes hasta poner los atriles de la orquesta. Y todavía más: había que conseguirle a Don Pablo Casals sus películas de vaqueros que tenía que ver antes de dormir todas las noches. Se alquilaban en la Ciudad de México, nos las mandaban por ADO. Entonces nosotros éramos los encargados de recogerlas y para el caso se había tenido que improvisar, en la casa que tenía Don Justo Fernández en la calle de Revolución, la proyección de la película. Normalmente el maestro se quedaba dormido a la mitad de la película, creo que esa era su dosis para poder dormir. Desde luego en aquella época conocí a muchos músicos famosos internacionalmente y hasta me tocó atender a algunos de ellos. Recuerdo que había un café con galería de exposiciones que se llamaba Los Petules, en la avenida Ávila Camacho. Era propiedad de Marco Antonio Montero, por aquél entonces director de la escuela de teatro y lo atendía junto con su esposa Sonia. Nosotros nos organizábamos para traer buenas exposiciones con la colaboración de la Universidad Veracruzana y ese era el lugar ideal para convivir con artistas famosos que vinieron al Festival como los violonchelistas André Navarra, Mstislav Rostropóvich y Zara Nelsova. Eran veladas que se prolongaban hasta las tres o cuatro de la mañana y nosotros no entendíamos realmente la mayor parte de las cosas que platicaban, pero a veces alguno se apiadaba de nosotros y nos traducía algo. Toda esa época significó un arranque cultural en las actividades xalapeñas y desde luego siempre relacionadas con la Universidad Veracruzana. El rector era el doctor Gonzalo Aguirre Beltrán y el secretario general el licenciado Fernando Salmerón, que también había venido a fundar la Facultad de Filosofía y Letras.

Xalapa empezaba a crecer no sólo en términos demográficos sino también culturalmente. Sentíamos que la actividad era muy intensa y cuando en el mismo concierto se presentaron como solistas Navarra y Rostropóvich alguien pensó que eso era sólo comparable a un mano de toreros como Carlos Arruza y Manolete. Fue un concierto que tal vez no se hubiera dado en ninguna otra parte del mundo, ya que, artísticamente hablando, ninguno de los dos hubiera aceptado aparecer en el mismo programa junto al otro, fue algo que se pudo dar en Xalapa por las condiciones tan específicas y locales.

Ahora que han pasado ya veinte años y siendo yo rector de la Universidad Veracruzana, he tenido la oportunidad de contribuir a que la orquesta adquiera un nivel profesional y una estabilidad financiera que nos permite celebraciones tan trascendentes como esta que estamos desarrollando con motivo de los cincuenta años de vida de la Orquesta Sinfónica de Xalapa. **LPyH**

Notas

[1] Actualmente el Teatro J. J. Herrera.

[2] El Teatro Lerdo de Tejada, habitualmente utilizado como cine y sede de los conciertos de la Sinfónica de Xalapa hasta el año 1962. Se ubicaba en la esquina de las calles de Clavijero y Altamirano. En la actualidad convertido en estacionamiento.

Roberto Bravo Garzón fue rector de la UV de 1973 a 1981. Bajo su rectorado la OSX se consolidó al pasar a formar parte de la UV.

Adolfo Domínguez (Don Adolfo)

Adolfo Domínguez. Foto cortesía de Enrique Salmerón.

El doctor Manuel Suárez, siendo jefe del Departamento Universitario, y que después sería el primer rector de la Universidad Veracruzana, me pidió mi colaboración para la venta de boletos de los conciertos de la Orquesta Sinfónica de Xalapa que se presentaban en el Teatro Lerdo de Tejada, lugar donde siguieron realizándose hasta que el licenciado Antonio M. Quirasco decidió la construcción del Teatro del Estado.

En 1945, por iniciativa del licenciado Jorge Cerdán, que había entregado la gubernatura del Estado a Don Adolfo Ruiz Cortines, se integra a la Asociación Civil Orquesta Sinfónica de Xalapa, y por indicaciones del mismo, paso a formar parte de su Consejo Directivo. Al ausentarse el licenciado Cerdán, queda como presidente del mismo consejo el licenciado Rómulo Campillo, quien en el año 1949 me entrega la presidencia y permanezco en ese cargo hasta el año de 1962, cuando la Sinfónica pasa a depender parcialmente de la Universidad Veracruzana, aunque conserva su carácter de Asociación Civil, y por una cláusula que yo propuse se señala que la presidencia del Consejo Directivo recaerá, a partir de entonces, en la persona del rector de la misma universidad. Así, yo paso a ocupar la vicepresidencia, en la que permanezco hasta 1975, año en que termina la vigencia de la Asociación Civil y la Orquesta pasa a depender definitivamente de la Universidad Veracruzana.

Como en toda clase de asociaciones de este tipo, la base de los apoyos económicos es fundamental. El licenciado Cerdán deja un subsidio a cargo del Gobierno de Veracruz de diez mil pesos mensuales y se busca la ayuda de la iniciativa privada. Yo gestiono subsidios de las empresas TAMSA y Cervecería Moctezuma, y de personalidades como Don Antonio Ruiz Galindo, Don Carlos Prieto, Don Manuel Suárez y otros, logrando así sumar otros diez mil pesos para el pago de la nómina de la orquesta. Siendo presidente de la república el licenciado Miguel Alemán y estando en su rancho de Sayula, me invita a cenar y me pregunta por la situación de la sinfónica. Yo le solicito un subsidio federal y me concede otros diez mil pesos mensuales. El subsidio otorgado por el Gobierno de Veracruz fue respetado por los siguientes gobernadores y el licenciado Quirasco lo elevó a cincuenta mil pesos y con Fernando López Arias alcanza los ochenta mil mensuales. Por su parte, el doctor Fernando Salmerón, rector de la Universidad concede otro subsidio de treinta mil pesos mensuales, mismo que respetaron todos los rectores siguientes. El subsidio de la Presidencia se cobraba a través de la Secretaría de Educación Pública y así continuó durante el periodo del licenciado Adolfo López Mateos.

Como dije, mi primera vinculación con la Orquesta fue ayudando a vender boletos, que muchas veces más bien regalaba y me pedían que me asegurara de que las personas que los recibían asistieran al concierto. Otros compañe-

ros hacían lo mismo, ya que en aquél tiempo era difícil llenar una sala como el Teatro Lerdo, aún con boletos regalados.

También se celebraban conciertos en el salón de actos de la Escuela Preparatoria. Recuerdo uno en especial, donde actuó como solista el príncipe Chavchavadze, gran pianista que interpretó el *Concierto* de Grieg. La presencia en Xalapa de un artista que además ostenta tan alto título nobiliario, fue un atractivo muy especial en aquella ocasión. Aunque recuerdo que durante la cena celebrada después del concierto, a la que asistió el filántropo xalapeño-norteamericano William K. Boone, hijo del que fuera gerente del antiguo ferrocarril de Xalapa-Teocelo, comentó que el título de príncipe en tierras del Cáucaso era tan común como el título de *mister* en Chicago.

Debo decir que la influencia de José Yves Limantour, a quien yo llamaba de manera familiar "Pepe", resultó fundamental para que me quedara como presidente de la Asociación al dejarla Don Rómulo Campillo. En la época cuando regalaba los boletos, Limantour y Juan Lomán eran los directores de la Sinfónica, alternándose en los conciertos. Recuerdo que los músicos entonces mostraban un gran amor, un gran cariño por la orquesta, y sus salarios, sin ser excesivos, eran decorosos; los maestros principales también daban clases en el Conservatorio, escuela que tenía la finalidad de formar a jóvenes para que posteriormente pudieran integrarse a la Orquesta. Había algunos maestros encargados de las clases de instrumentos de cuerda, pero para los alientos madera el único maestro era el señor Antonio N. Guzmán, y algún otro se encargaba de todos los instrumentos de boquilla circular (corno, trompeta, trombón y tuba). No teníamos especialistas. El corno, por ejemplo, es un instrumento dificilísimo. Cuando uno escucha el instrumento muy bien tocado es un verdadero deleite, pero cuando se toca mal, es horrible.

Algo que conservo con mucho agrado en mi memoria es la temporada de conciertos que dio la Orquesta de Xalapa en el Palacio de Bellas Artes, patrocinada por la señora Beatriz Velasco de Alemán, primera dama de la República. Recuerdo las reuniones en Los Pinos y a los artistas de categoría internacional que participaron. Esto debe haber sido hacia 1950.

Poco después, Limantour fue invitado para dirigir conciertos en Bilbao, ciudad que siempre se ha distinguido por sus agrupaciones corales. Cuando Pepe dejó nuestra Orquesta, la dirección fue tomada por el joven Luis Ximénez Caballero, quien tuvo la oportunidad de asistir a un curso de dirección de orquesta en Salzburgo impartido por el famoso Ígor Markévich, que era amigo mío. Ximénez Caballero se mostró muy aplicado y Markévich me escribió diciendo que quería que continuara como su alumno en la ciudad donde vivía en Suiza; al regresar a Xalapa permanecería como titular de la Sinfónica hasta finales de 1962 cuando se fue a Chihuahua. El siguiente director fue Francisco Savín, a quien visité en la ciudad de Morelia para pedirle que se hiciera cargo de la Orquesta. Unos años después, Savín fue nombrado director del Conservatorio Nacional y entonces llegó a Xalapa, de la Ciudad de México, Fernando Ávila como titular y fue la época en que terminó la labor de la Asociación Civil. Bajo el rectorado de Roberto Bravo Garzón, la Orquesta pasó a depender, como dije anteriormente, de la Universidad Veracruzana.

El gran director Arturo Toscanini decía que la mejor orquesta es siempre la mejor pagada, algo imposible de conseguir en América Latina. Yo sé que orquestas como la Sinfónica de Viena nunca ensayan, nunca hay ensayos, sólo se presentan a tocar con el director que sea y la obra que sea. A tal grado de perfección han llegado esas instituciones. Yo digo que nuestra Sinfónica de Xalapa, si no es la mejor de América Latina, sí se encuentra entre las mejores. Además, la vida de Xalapa les gusta a los músicos, les resulta agradable. Recuerdo que cuando traje a la señora Olga Baldassari, para hacerse cargo de un taller de ópera, primero se puso a llorar, añorando a su amada Roma, no quería vivir aquí. Pero ahora ya se considera xalapeña, se compró un terreno y quiere quedarse para siempre. Yo considero que para la sensibilidad de un artista es muy importante nuestro paisaje, nosotros gozamos de la montaña, pero no es la montaña como en Suiza, que se siente uno como que está rodeado de algo que no sabe uno qué hay del otro lado, y en determinado momento se siente uno aislado. Aquí no; aquí la montaña está en su lugar; si la quieres ver, la contemplas; si no la quieres ver, volteas para otro lado pero está equilibrado el paisaje, no se le viene encima a uno; no está a una distancia donde no la sienta uno nuestra; y lo mismo la descendencia para la costa es suave; no hay lejanía de La Pampa que quién sabe uno qué haya más allá del horizonte. Creo que a personas de la sensibilidad de los artistas se debe equilibrarlos y hacerlos que se sientan cómodos en Xalapa. Simplemente nuestro paisaje es bellísimo; habrá otros lugares con la vegetación más exuberante, pero de clima más inclemente. Aquí gozamos de un clima muy benigno aunque haya cambios un poquito bruscos últimamente, ¿no? Pero con lo que respecta a mi participación en la

Orquesta, creo que siempre se debe uno interesar por el medio donde uno vive.

Yo nací aquí en Xalapa; y aunque he salido con mucha frecuencia, antes dividía mi año entre una finca de café que tengo aquí en San Marcos, cerca de Coatepec, y Xalapa y la Ciudad de México. En aquél tiempo si me hubieran preguntado ¿dónde quieres vivir?, no hubiera sabido precisar. En los tres lugares me sentía a gusto dividiendo mi tiempo. Ahora definitivamente en la Ciudad de México no me gustaría vivir.

Para mí, fue determinante la fundación del Teatro del Estado, ya que tanto el gobernador López Arias como el rector Salmerón me llamaron para ver si quería hacerme cargo de su dirección. Les dije que no tenía ninguna experiencia; y ellos respondieron que si llevaba tanto tiempo en la Sinfónica como gerente y empresario, alguna cualidad debía tener para manejar el Teatro. Para empezar vi que la acústica de la sala grande era muy buena y me dije que ya teníamos un lugar fijo para la Sinfónica; pero además les dije que aceptaría con la condición de que también el Teatro tuviera su compañía de arte dramático, su compañía de danza y, si era posible, su compañía de ópera. Como ya existían las compañías de teatro y de danza, se les daría mayor impulso, sin necesidad de contratar artistas foráneos. Se presentaron piezas teatrales de cierta importancia como *Panorama desde el puente* y *El relojero de Córdoba*; después trajimos a Manuel Montoro, un director español que vivía en París y se interesó cuando lo invité. También traje al maestro Tulio de la Rosa para que se hiciera cargo de la compañía de danza e invitamos a la señora Baldassari, con quien se llegó a montar dos óperas, *La serva padrona* y *Suor Angelica,* funciones a las que asistieron críticos de la Ciudad de México, que se mostraron muy complacidos con lo que estábamos haciendo. En algún momento también imaginé que sería posible contar con una compañía de ballet folklórico, ya que el maestro Miguel Vélez se desempeñaba a la perfección en este rubro con los estudiantes de la Escuela Normal Veracruzana; algo que pasando el tiempo se haría realidad, cuando este grupo se integró a la Universidad.

De alguna manera, siempre he creído que la Sinfónica de Xalapa fue el núcleo que generó todo un movimiento artístico en nuestro medio. Ahora, los conciertos de la Orquesta cuentan con gran concurrencia y su presencia se prolonga a lo largo de todo el año.

De alguna manera, siempre he creído que la Sinfónica de Xalapa fue el núcleo que generó todo un movimiento artístico en nuestro medio. Ahora, los conciertos de la Orquesta cuentan con gran concurrencia y su presencia se prolonga a lo largo de todo el año. Personalmente me siento tan unido a la Orquesta que a los mismos músicos les digo que no la siento como mi trabajo, sino como una prolongación de mi hogar; así es como he querido siempre a la Sinfónica. Cualquiera de sus éxitos los siento muy íntimamente, y es verdaderamente emocionante saber que el licenciado Bravo Garzón, siendo muy jovencillo ya me ayudaba en ciertas tareas. Fue él quien encabezó un grupo juvenil que me ayudó en la organización del Festival Casals, de resonancia mundial.

Aunque actualmente no he estado ya tan directamente al frente de la Sinfónica, el señor rector me pidió que sobre todo para esta celebración del cincuentenario de la Orquesta, yo interviniera para entrevistar a la señora Carmen Romano de López Portillo; para dar la bienvenida a los personajes que nos visitan y para buscar colaboraciones de empresas privadas. Todo esto lo pude resolver gracias a la Universidad y la señora López Portillo, quien ha demostrado interés en la actividades de la Orquesta.

Siento una gran satisfacción de estar tan ligado a la Sinfónica de Xalapa; en mis noches de vigilia, cuando se pone uno a hacer un análisis y ve el fiel de la balanza que se inclina a todo lo que pudo hacerse y no se hizo frente a unos pocos logros, me siento satisfecho de que en mis manos la Orquesta Sinfónica de Xalapa llegó a ser toda una institución. **LPyH**

* En estos dos testimonios se respetaron la ortografia y la redacción del original.

Adolfo Domínguez fue presidente de la Asociación Civil OSX de 1949 a 1962, año en el que el rector de la UV se convirtió *ex officio* en presidente de la misma; a partir de entonces, y hasta 1975, se desempeñó como vicepresidente.

OSX: MEMORIAS de una aficionada

Mercedes Lozano

Esa orquesta, que para mí era grande, contaba con poco más de treinta músicos. Con los años la he visto crecer en número y actualmente son más de cien. Igualmente he atestiguado la diversidad de nacionalidades y la presencia de mayor número de mujeres.

Hay maestros decisivos en el rumbo vital de sus alumnos. Yo encontré uno en la escuela secundaria, pero fue muchos años después cuando tuve la certeza de su influencia en mi crecimiento personal. El curso de Educación Artística en la escuela Antonio María de Rivera era impartido por un joven, al que nos referíamos como el maestro Boyoli, quien nos hablaba con pasión sobre figuras importantes en la historia de la música. Por vez primera escuché nombres de instrumentos, autores y corrientes, pero la institución no contaba con un tocadiscos para escucharlos, así que además de su magia verbal para contagiarnos su gusto por la música, aprovechaba el programa que cada viernes interpretaba la Orquesta Sinfónica de Xalapa para ilustrar sus clases. Nos pasaba lista de asistencia en el intermedio. No teníamos escapatoria.

Mi primer encuentro con la Orquesta Sinfónica de Xalapa fue en el año de 1963, en el recientemente inaugurado Teatro del Estado. Francisco Savín también se iniciaba como director titular rehaciendo una orquesta que había sufrido muchas bajas por falta de apoyo financiero. La sala me imponía respeto y temor; los músicos me parecían seres extraordinarios. Cada concierto era una sorpresa y un reto porque no entendía gran parte de lo que escuchaba, pero experimentaba momentos de dicha, misterio, tristeza y otras emociones desconocidas que me generaban expectativas para el siguiente viernes. Bastó el año que duró el curso para que la música se convirtiera en mi afición para siempre.

Esa orquesta, que para mí era grande, contaba con poco más de treinta músicos. Con los años la he visto crecer en número y actualmente son más de cien. Igualmente he atestiguado la diversidad de nacionalidades y la presencia de mayor número de mujeres. Como aficionada pude observar su consolidación profesional con ejecutantes talentosos y directores comprometidos que le imprimieron su toque personal. Estos músicos han preparado generaciones de jóvenes de forma particular o como maestros en las escuelas que fue creando la Universidad Veracruzana. Ahora varios de sus alumnos se han especializado en el extranjero y, a su regreso, se han convertido en maestros o se han integrado a la orquesta, completando círculos virtuosos que enriquecen este competido medio.

A mediados de los setenta, de entre otros orígenes, llegaron seis maestros polacos a engrosar la sección de cuerdas. Ellos invitaron a colegas, quienes se fueron sumando gradualmente hasta que llegaron a ser alrededor de treinta, según recuerda Andrzej Zaremba, violinista en activo, integrante de aquel primer grupo. Pero lo admirable es que no se limitaban a tocar; querían enseñar a niños, formarlos como músicos; Janina Harasymowicz visitó mi casa, como las de varias familias con hijos en edades apropiadas para hacerles pruebas de oído e invitarlos a tomar clases de violín. Habrá varias anécdotas como esta que muestren cómo la actividad de los músicos de nuestra OSX ha dejado huella y continúa incidiendo en el panorama musical de Xalapa, convirtiéndola en centro reconocido de enseñanza musical que atrae alumnos de diversos puntos de la República.

Con el tiempo, escuchar a la Sinfónica se convirtió en mi hábito y regalo de fin de semana; la he seguido en distintas sedes y presenciado momentos exitosos, rutinarios o accidentados como algunos apagones, largas esperas de funcionarios políticos, cada

Ensayo de la OSX *ca*. 1964. Foto: Francisco Beverido.

vez más severamente castigados por el público, o el memorable desprendimiento de un reflector que en pleno *glissando* de los trombones, en los últimos compases del *Bolero* de Ravel, descendió y explotó, uniéndose –oportuno– al estruendoso y delirante final. Todos contuvimos la respiración sobresaltados mientras los músicos continuaron tocando, imperturbables, entre la escarcha de vidrio que relucía a sus pies. El aplauso fue doblemente celebratorio.

Durante muchos años los asistentes eran gente mayor, o así los veían mis ojos de niña. Vestían ropa elegante y se sentía un ambiente formal, casi solemne; ahora jóvenes en pantalones de mezclilla ocupan buena parte de las butacas; cuando los veo me pregunto quién los condujo ahí. ¿Acaso su maestro Boyoli en turno? Actualmente se respira un aire menos estirado, más inclusivo y cordial. Creo que a este cambio han contribuido directores que están más cerca de los oyentes, hablan de los autores y las obras que se interpretarán, relacionándolas en ocasiones con anécdotas de su propia vida. Su actitud espontánea y amigablemente didáctica ayuda a la creación de un mejor público.

Seguramente otros artículos comentarán sobre concertistas brillantes, el variado repertorio y otros aportes de directores memorables; yo prefiero hablar de caras de músicos que me fueron familiares y me acompañaron tantas noches sin saberlo, hasta que un día no llegaron más a su sitio habitual. Yo he experimentado ese vacío como un abandono porque siempre me ha gustado recorrer las filas, reconocer sus gestos e imaginar su vida, apropiándomelos de alguna forma. Así me siento "en casa" para disfrutar mejor la música, en compañía de muchos aficionados cuyos nombres desconozco y, sin embargo, siento que forman mi comunidad.

Cada vez que escucho el oboe dar la nota afinadora y el barullo de más de cien voces en respuesta, vuelve a mí la misma emoción de inquieta y regocijada espera que me estremecía en aquellos primeros conciertos de los años sesenta. Pienso entonces que al maestro Luis Miguel Ramos Boyoli le gustaría saber que en mí y en algunos compañeros de secundaria que encuentro ocasionalmente en los conciertos, continúa viva su pasión por la música. **LPyH**

Mercedes Lozano es maestra en Literatura Mexicana por la UV y profesora en la Facultad de Letras Españolas de la misma universidad. Es responsable de la sección literaria de *La Palabra y el Hombre*.

Entrevista a LANFRANCO MARCELLETTI JR.

José Antonio Gaar

Lo que más llamó mi atención, después del piano, fue la música orquestal. La música clásica en sí. Yo no compraba discos de piano, escuchaba orquesta, música de cámara; me gustaba todo en la música. Eso era un perfil de dirección, pero yo no lo sabía.

Cuando aún era director asistente de la Accademia Rossiniana del Rossini Opera Festival (Italia), Lanfranco Marcelletti Jr. (1964) comenzó a dirigir la Orquesta Sinfónica de Xalapa en 2012. Originario de Recife, Brasil, Marcelletti se inició en el Conservatorio de Música de Pernambuco, preámbulo de sus estudios de piano, en la Musik Akademie de Zurich, y composición en la Hochschule für Musik und darstellende Kunst de Viena. Como alumno de la maestría en Dirección de la Yale University, estudió bajo la dirección del maestro Eleazar de Carvalho. Director invitado de orquestas sinfónicas (Chile, São Paulo, Madrid, entre otras), Lanfranco fue catedrático de dirección orquestal en la Universidad de Massachusetts durante 10 años, aptitud que le permitió fundar y presidir, desde 2014, la maestría en Dirección de Orquesta de la Universidad Veracruzana.

José Antonio Gaar: Todas las épocas doradas tienen un inicio. Luis Herrera de la Fuente, por ejemplo, decidió cambiar una vida en Roma para impulsar la Orquesta Sinfónica de Xalapa (OSX), en 1975. Tengo entendido que usted llegó a la OSX primero como director invitado y luego decidió quedarse. ¿Es así?

Lanfranco Marcelletti Jr.: La primera vez fue una casualidad. Estaba todavía Carlos Miguel Prieto. Iban a hacer un programa de música brasileña, con un director brasileño, pero este se enfermó. Yo vivía entonces en Estados Unidos. Carlos Miguel conocía a un empresario norteamericano que casualmente me conocía. Así que me llamó, acepté y vine, así, de última hora, hace 12 años. Carlos me invitó muchas veces más. Después vino Fernando Lozano. Como Lozano no me ubicaba, al inicio dejaron de llamarme. Pero en su segundo año sucedió lo mismo: un director canceló, y él estaba, en ese momento, con los músicos que ya había dirigido. Ellos le dijeron: "va a venir un maestro que ya nos ha dirigido muchas veces". Yo me enamoré de Xalapa e iba a venir de vacaciones, justamente durante la semana del concierto. Y Lozano me llamó. Luego, llegó el momento en que Fernando tenía que irse de la OSX y se creó una terna para un nuevo director. Después de 18 años de vivir en Estados Unidos ya no quería estar allá, en Brasil no había posibilidad, y cuando supe la noticia de que había sido elegido, acepté. Cuando me llamaron, ya conocía bien Xalapa. De lo que no tenía idea era de su importancia en el país. Y aquí entendí por qué la OSX es tan admirada.

JAG: Gracias a la opereta *El murciélago*, de Johann Strauss, usted se inició a los siete años en la música. Sin embargo, usted ha dicho que, en comparación con los grandes compositores, llegó tarde. A sus 12 años, apenas pudo hacer un trato con su padre para estudiarla: le prometió practicar

un deporte, que detestaba, con tal de estudiar piano, que anhelaba. ¿Cómo llegó a ser director?

LMJ: La primera decisión importante fue cuando desistí de la música. A los 25 años era pianista, pero por haber empezado tarde me di cuenta de que nunca sería el pianista que quería ser. No me importaba la fama, pero quería tocar como los grandes. Y vi que era algo que tenía que haber empezado desde pequeño. Por otro lado, sobre eso que me dices de *El murciélago*: lo que más llamó mi atención, después del piano, fue la música orquestal. La música clásica en sí. Yo no compraba discos de piano, escuchaba orquesta, música de cámara; me gustaba todo en la música. Eso era un perfil de dirección, pero yo no lo sabía. En fin, cuando desistí de ser pianista, regresé de Europa a Brasil y empecé un trabajo en la televisión. Entonces quise hacer periodismo. Pero al llegar a São Paulo me dieron un trabajo donde tenía que ayudar al camarógrafo a grabar conciertos de música clásica. Al ser muchos instrumentos, yo tenía que prever la secuencia: "ahora va el oboe, ahora entra el chelo". Siempre tuve esa inquietud. Para ese trabajo pensé que tenía que estudiar un poco, y busqué un profesor de dirección. No para ser director, solo para estudiar. Entonces le mentí a un gran profesor y le inventé una historia de que yo había estudiado dirección en Viena. Cuando me vio dirigir, dijo: "creo que tenemos que comenzar de cero" (risas). Le agradezco mucho a ese señor porque fue mi gran maestro. Mi primer concierto lo dirigí de memoria. Sin embargo, abandoné otra vez la música (risas). Me fui a trabajar con mis papás, que eran pasteleros, a Recife, mi ciudad. Pensé en estudiar psicología incluso. Allí una amiga de la infancia, que iba a tocar con una orquesta, me llamó. Ella sabía toda mi historia, y como el director se peleó con los músicos, me dijo: "voy a dar tu nombre para que tú dirijas el concierto". "¡Estás loca!", le dije, "yo nunca he dirigido una orquesta profesional". Pero sucedió que dirigí. Y el director lo vio y me llamó para ser su asistente. Todo empezó por casualidad.

La mayoría viene a un concierto y no sabe lo que va a percibir. Pero cuando vas a un concierto de tu cantante preferido, o de tu música preferida, sabes exactamente lo que vas a oír; estás preparado para ver y escuchar lo que quieres. Un concierto de música clásica es una eterna aventura.

JAG: La información que usted proporciona antes del concierto es importante. De ese modo acerca al público con lo que se toca. Es una práctica poco usual en las orquestas, la mayoría no informa nada. Me parece que hay un cambio positivo para integrar al público. Leonard Bernstein dijo que un gran director llega a serlo cuando aprecia a la gente.

LMJ: Ya me están imitando (risas). Tuve resistencia dentro de la orquesta porque era quebrar una tradición, pero eso para mí es de gran importancia. Cuando era pequeño, cuando empecé a escuchar música, mis hermanos, mis papás, toda mi familia odiaba esta música. Realmente no entendían por qué me gustaba. Y nunca la quisieron escuchar. Así que decidí estar todo el tiempo como evangelista y trataba de convencerlos que esta música era buena. Nunca lo logré. De toda la familia, que es enorme, soy el único que escucha música clásica. Eso siempre me dio mucha tristeza. Sin embargo, empecé a ver que las pocas veces que mis amigos de la escuela iban a escucharla, era porque les decía algo previamente, como intentando explicar la música. No en un sentido académico, por supuesto. Más tarde, a los 26 años, justamente cuando desistí del piano, hice amistad con un organista, quien tomó mi trabajo en la televisión cuando me fui, y con quien tenía la misma discusión: ¿cómo hacemos para convencer a la gente de que esa música vale la pena? Llegamos a la conclusión de que el problema era que las personas se sentían muy intimidadas cuando iban a escucharla: no saber cómo vestirse, cuándo aplaudir, cuándo no, poder hablar, no poder hablar. Comienzan una serie de conflictos que no te hacen decir simplemente: "voy a escuchar eso, si me gusta, bien; si no me gusta, adiós". De manera que hicimos un programa de piano a cuatro manos que se llamó *Me gusta, pero no entiendo,* porque era una respuesta que muchos daban: "¿Te gustó el concierto? Mira, no entiendo esta música, pero me gustó" (risas). El mundo del arte no es una cuestión de entender, sino de estar familiarizado con él. De dónde viene ese entendimiento: viví eso. Hablar, para mí, significa hacer que las personas tengan algo que escuchar y no sentirse ajenos. La mayoría viene a un concierto y no sabe lo que va a percibir. Pero cuando vas a un concierto de tu cantante preferido, o de tu música preferida, sabes exactamente lo que vas a oír; estás preparado para ver y escuchar lo que quieres. Un concierto de mú-

Concierto Veracruz 500 años, Fortaleza San Juan de Ulúa, 2019. Foto: Andrés Alafita.

Interpretación de la *Sinfonía nº. 3*, de Camille Saint Saëns, Sala Nezahualcóyotl, 2019. Foto: Andrés Alafita.

Concierto *Oldies* sinfónico, Sala Tlaqná, 2018. Foto: José Antonio Gaar.

sica clásica es una eterna aventura. Informar sirve para invitarlos a esa aventura.

JAG: La primera vez que escuché a Sibelius fue con usted, y también la primera vez que un xalapeño escuchó a Mahler, con seguridad, fue con esta orquesta. Estos autores posrománticos, como suele etiquetárseles, han tenido un éxito rotundo entre el público. ¿Qué tanto influye este, o una ciudad, en la selección de un programa?

LMJ: Bastante sí, bastante no (risas). Algunas piezas las tocamos porque sabemos que el público las conoce; otras las tocamos para que el público las conozca. En este festival que hicimos de Brahms, me hubiera gustado que viniese más gente, pero no se conoce mucho de Brahms. Normalmente, es necesario conocer al público, la ciudad, para proponer algo. También, a veces, se le pregunta a la orquesta qué quiere tocar porque cuando ellos tocan lo que les gusta, tocan muy bien, y son piezas que vale la pena traer al público. Influye mucho cuando queremos ganar dinero (risas). Ahí se interpreta *Carmina Burana*, la *Sinfonía no. 9 en re menor* de Beethoven, *soundtracks* de películas, todo eso. Y la orquesta entra en una bonita tranquilidad porque ya tocó tantas veces, por ejemplo, *Carmina Burana*, que podemos ensayarla el lunes por la mañana y tocarla por la noche. Pero nuestra función principal es interpretar piezas que el público no conoce, además de traer dinero, si es posible. Esa es la aventura de un concierto.

JAG: En sus inicios, la osx estrenó una obra de Revueltas, un inédito que la orquesta salvó del olvido. Usted considera a Revueltas el mejor compositor de América Latina y, quizá por eso hace poco presentó otra pieza de igual importancia, con el manuscrito original, en presencia de la hija del compositor. ¿Cuál cree que sea la fijación de esta orquesta con los inéditos, manuscritos perdidos, o piezas complicadas que algunas otras deciden ignorar para seguir tocando lo que ya tiene éxito?

Esta orquesta no es un grupo artístico, es una entidad académica, así que puedes estudiar una maestría, un doctorado, y hay permisos académicos para tocar con otras orquestas; no tienen que tener mil trabajos, pueden tener solo este trabajo y ser felices.

LMJ: Esta orquesta está conformada por músicos realmente interesantes. Ellos mismos siempre quieren algo inédito. Ahora mismo Mikhail Medvid, el *concertino*, me ha dicho: "Lanfranco, quisiera tocar contigo *Scherezade,* de Kórsakov, antes de que te vayas". Yo le pregunté: "maestro, ¿cuándo fue la última vez que la tocamos?" "Ya tiene cuatro años". La orquesta no repite una pieza a menos que tenga años de haberse interpretado. Si es posible, siempre ofrece piezas nuevas. Esta orquesta no es un grupo artístico, es una entidad académica, así que puedes estudiar una maestría, un doctorado, y hay permisos académicos para tocar con otras orquestas; no tienen que tener mil trabajos, pueden tener solo este trabajo y ser felices. De manera que el músico xalapeño, por ser parte de una orquesta de provincia, tiene una situación laboral envidiable, quizá la mejor situación laboral en el país, y su perfil excéntrico se da por la posibilidad de tener más tiempo para él mismo, para estudiar y crear sus propias piezas.

JAG: Hablando de Bernstein de nuevo, usted dijo que música clásica es música predeterminada: la partitura nos dice los instrumentos exactos, la ejecución. La música popular, por el contrario, permite variar la instrumentación y la intención. En este sentido, ¿cuál es su estilo de dirección; cómo trata de romper esa aparente rigidez para imprimir una interpretación particular?

LMJ: Tengo una partitura, por ejemplo, como esa de la *Cuarta* de Brahms ahora. Es la primera vez que la dirijo. Esperé 30 años para hacerlo. Ayer estaba estudiando con calma; escuché algunas grabaciones diferentes. "¿Cómo le voy a hacer mañana? ¿Qué tempo quiero aquí?" Entonaba, ponía el metrónomo, salía un tempo, después salía otro, luego otro. Me pregunté: "¿Cuál es mi tempo?" Así que me dije: "mañana, delante de ellos, en ese momento, vas a saber qué tempo debe ser". De manera que yo no estoy buscando ser original, sino transmitir lo que ya está en la partitura y lo que entiendo de ella. Por otra parte, esta sala Tlaqná suena muy bien con el tercer movimiento. Si yo fuese más rápido de lo que dicta la partitura, se perdería la grandiosidad de ese sonido. Eso, por ejemplo, lo entendí hoy. "No más tempo del que es, Lanfranco", me dije. Y es más lento del tempo que puse ayer en el metrónomo. Todo esto se descubre en el ensayo. A muchos músicos eso no les gusta de mí: cambio muchísimo. Como intérpretes o ejecutantes (porque a Stravinski no le gustaba la palabra *intérprete*. Tiene razón. Dice: "tú no tienes que interpretar lo que escribí, tienes que ejecutarlo") debemos saber que también cam-

biamos, que sentimos algo totalmente diferente, por ejemplo, en cinco años. Una partitura tampoco puede ser tan rígida; al contrario, solo que su libertad es sutil, no estridente. No es como cambiar la orquestación de una canción o cambiar de cantante; esas cosas no cambian –porque, como dice Bernstein, está predeterminada. Pero afuera todo cambia porque uno también lo hace. Escuchando a Glenn Gould interpretar las *Variaciones Goldberg* de Bach –32 variaciones–, uno puede comparar su interpretación en 1955 y luego en 1981, una por una, y observar cómo un artista se renueva. En 25 años, Glenn Gould se convirtió en otra persona, pero los dos Glenn Gould son bellos, no existe uno malo y otro bueno, son simplemente distintos. Cada vez que dirijo busco expresar ese cambio.

JAG: La OSX oscila entre la juventud y la experiencia. Cuenta, entre sus filas, con alumnos apenas egresados y con músicos como el *concertino* Mikhail Medvid, quien fuera alumno del famoso violinista David Óistraj, a quien Dmitri Shostakovich le dedicara sus dos conciertos para violín. En este escenario heterogéneo, ¿qué es lo que los une a todos?

LMJ: El secreto de una gran orquesta es tener grandes músicos. Si hay un buen director, mejor: ahí va a brillar. Pero una orquesta toca sola. Ahora, el *concertino* es esencial, él la representa. Y *Mischa* –así le decimos a Medvid– es un *gentleman*. Él ha hecho mi tiempo más fácil aquí. Pero nunca es fácil con los músicos porque nunca es fácil ninguna situación que implique más de tres personas. Poner personas juntas es complicado y uno tiene que aprender a convivir con eso, tratar de entender por qué alguien se comporta de tal manera, incluso uno mismo. Es verdad que aquí trabajamos todos juntos, pero yo llevo la batuta. Es la última autocracia legal (risas). Pero después del ensayo todos somos iguales. En las reuniones, incluso, ellos deciden todo. Ahora, si un maestro tiene una idea y es buena, la tomo y digo públicamente: "quiero agradecer al maestro, que me abrió los ojos para hacerlo así". Al final, no importa qué pase, lo que nos une a todos es tocar. En ese momento, el músico nunca traiciona. Aunque estén enojados conmigo, a la hora que comienza el concierto, todos vamos.

El secreto de una gran orquesta es tener grandes músicos. Si hay un buen director, mejor: ahí va a brillar. Pero una orquesta toca sola. Ahora, el concertino es esencial, él la representa. Y *Mischa* –así le decimos a Medvid– es un *gentleman*.

JAG: A 90 años de la fundación de la OSX, ¿qué panorama puede mostrarnos de la orquesta, qué caminos cree que debe tomar, qué nos puede anticipar?

LMJ: Mantenerse viva, porque a todas las están cerrando por falta de presupuesto (risas). ¿Qué quiere decir que se mantenga viva? Que sea parte de una comunidad y que, a su vez, la comunidad que tiene mejores condiciones económicas la pueda apoyar. Es caro mantener una orquesta. La universidad no siempre la puede ayudar y es justificable. La orquesta sí puede encontrar sus propios apoyos: hemos conseguido dinero para comprar instrumentos, para viajar. Yo espero que el próximo director, Martin Lebel, continúe con eso. Creo que cualquier director debe trabajar para que el bienestar de la orquesta se mantenga: no perder su estatus laboral, no perder su tranquilidad, encontrar todos los apoyos que necesita, llevarla a viajar. Es muy importante el viaje, por ejemplo, para intensificar las relaciones personales. A veces los directores quieren enfocarse solo en dirigir, en hacer bien la parte musical. Y si es así, yo aconsejaría entonces no ser director titular, sino director invitado. Aquí en Xalapa, también, abrimos la primera maestría en Dirección de Orquesta del país, todo un acontecimiento. Un director titular entra con todo eso. Y eso quisiera, que el próximo director mantenga bien todo esto. **LPyH**

José Antonio Gaar es profesor de Historia del Arte en la UV y conductor del programa Central de Abastos en Radiotelevisión de Veracruz.

YO NO SÉ QUÉ significiquen 90 AÑOS

Luis David Meneses Hernández

El verdadero concierto, entonces, no está centrado en la orquesta como una entidad homogénea, única e indivisible, sino en la conjunción de las sensibilidades y emociones de quienes trabajan para traerla a existencia con el esfuerzo de sus manos y su aliento. Y en esta conjunción de los talentos donde los músicos comienzan un intercambio audible con su público.

Yo no sé qué significiquen 90 años. Miro viejas fotografías de la Sinfónica de Xalapa y pienso que aquellos primeros músicos experimentaron, con los corazones trémolos y los dedos trinos, la alegría de su fundación. Leo una laudatoria reseña de sus inicios, donde se cuenta la osadía del primer cambio de instrumentos, de los alientos primigenios a las cuerdas fundamentales, aquella madrugada de 1929 en que llegaron a oídos del señor gobernador las tersas notas que conjuraron la idea de una orquesta para siempre. Imagino el sonido de los pasos que se acercan a la casa, de los murmullos poniéndose de acuerdo entre las sombras o afinando las cuerdas en el certero instante, de los cielos esparciendo el germen de la primera sinfonía que, meses más tarde, sería interpretada en la entonces Jalapa (así, con jota, sin la equis en la frente). Pero solo me imagino, porque, junto con los sonidos que volaron aquella madrugada previa a la consagración, todos esos testigos del primer momento se han marchado. ¿Y a mí qué me dejaron? Un montón de pasados inciertos cuya música ya no será sino historia, y los armónicos de un sueño que no sabremos si aquellos hombres, alguna vez miembros de la Banda de Rurales y luego fundadores de nuestra querida Orquesta Sinfónica de Xalapa, pudieron vislumbrar.

De modo que aquí estoy, en este extremo de la historia, invocando más imaginaciones que certezas y percatándome de que en otro tiempo no me había preguntado acerca de los fundadores de aquel mítico organismo que exuda música de concierto cada viernes en esta pequeña ciudad latinoamericana asentada entre montañas a la que tanto le ha dado y de la que tanto he tomado. Digo que no me había preguntado por su origen con la misma ingenuidad de quien da por sentado que las cosas de la cultura han de tener existencia por derecho natural, por el solo hecho de provenir de los mejores impulsos creativos de la humanidad; pero estamos cerrando una década y abriendo otra que, al coronar su plenitud, le abrirá a este organismo las puertas de la inmortalidad como un místico cerrojo que no guarda otro secreto que las mieles de la gloria imperecedera. Y como conviene ahora conjurar el repliegue de las sombras futuras y redimir las presentes, por eso canto, y me preparo a cantar con mis letras, que son la breve memoria de un instante presenciado en el tercio más cercano de su existencia, la luz que habita en sus sonidos. Para hacerlo invoco en mi memoria cuatro etéreos movimientos de las manos musicales, como nacidas de una cósmica batuta que me ha dado dirección y me ha tendido puentes hechos de notas, ritmos y silencios, ligando así la música y la orquesta a mi camino.

El primero, que es también el más evidente, consiste en el acto generoso del concierto. Pero, contrario a todo afán reduccionista, he pensado que este desborda la serie de acontecimientos que comienzan en el momento en que la orquesta ataca la primera nota de la partitura para generar un flujo cadencioso y se prolongan hasta la gloria majestuosa del cierre en ovaciones. El verdadero concierto, entonces, no está centrado en

Gracias a los conciertos didácticos que suele ofrecer la orquesta a grupos de escuelas primarias e incluso secundarias, la ciudad ha tenido niños que se inician en el camino profesional de la música, y muchos otros que, aunque no lo persiguen, como yo, quedan fascinados para siempre con el universo sonoro.

la orquesta como una entidad homogénea, única e indivisible, sino en la conjunción de las sensibilidades y emociones de quienes trabajan para traerla a existencia con el esfuerzo de sus manos y su aliento. Y en esta conjunción de los talentos donde los músicos comienzan un intercambio audible con su público. Ellos ofrecen virtuosismos y cadencias, y los corazones les devuelven pasión y entusiasmo. Todo esto permite comprender el concierto como un espacio de diálogo que se construye entre el director, con su batuta, los músicos, con sus manos, y las caricias que la música le hace a los oídos del público que, a su vez, ha tenido cuidado de pasar de boca en boca y de mano en mano la noticia, los boletos y las condiciones básicas para su estancia dentro de la sala. Se abre así, cada viernes, un espacio de diálogo tan fructífero como la disposición de ánimo con que se establezcan los interlocutores en la sala, y tan eficaz como lo permita la pericia de unos y otros para celebrar la marea de las ondas sonoras llenando el espacio en una misma dirección.

En otros textos quizás primarían la figura del persistente concertino Míkhail Medvid, o de los directores titulares que ha tenido la orquesta en los últimos años, entre los que se cuenta a Savín, Prieto, Lozano y Marcelletti, a quienes, por la fuerza de la costumbre, el público ha tenido en gran estima o ha tratado con severidad; con algo más de oficio de escritor, habrá quien hable en específico de uno de los maestros trombonistas o de cierta maestra que, entre los segundos violines, continúa con el legado de su padre violinista, o del recientemente fallecido contrabajista que era imagen de ternura y voluntad vital para muchos. Aprovecho aquí, sin embargo, para recordar también el trabajo más silencioso del personal operativo, los tramoyistas, el personal de la sala, de la boletería, o también los encargados del cáterin en los conciertos especiales o de la transmisión en vivo de cada evento. Recuerdo ahora que mi tía formaba parte de ese personal, con su uniforme impecable y su sonrisa perpetua, y cuando éramos niños, a mi hermana y a mí nos entraba una alegría y un orgullo especial de solo ir a saludarla antes de que comenzara el concierto.

Recuerdo también que, después de muchas décadas de no contar con un espacio propio, la orquesta se emancipó de la sala grande del Teatro del Estado tan solo unos años después de que esta fuera bautizada en honor del dramaturgo, como si aquella presencia reclamase todo el espacio posible para sí, ahogando la música a pesar de todos los intentos por mejorar la acústica del hasta entonces único recinto capaz de albergar a la Sinfónica. Y entonces llegó Tlaqná, su propia casa, en la que apenas ha estado seis años y de la cual lo único que se extraña es que no haya sido diseñada para albergar también espectáculos de ópera. A pesar de esto, mantengo presente la sensación de la primera vez que visité la sala. Toda ella plena de luz y de reflejos, invitaba a la expansión de la memoria y se quedó grabada en mi emoción como un bello laberinto. Recuerdo haber pensado en los paneles acústicos como un mapa orográfico de algún planeta extraño en donde las líneas curvas se ven siempre estrechadas por las rectas, y en ese embelesamiento de la imaginación y de la memoria fue que conocí la satisfacción de ver cumplida una victoria que, al fin miembro del público, bien pronto reclamé como propia: la casa de la música se hallaba dispuesta a recibirnos, a expertos y neófitos por igual, con las puertas abiertas a los conciertos de la Sinfónica.

Y a propósito del nombre, yo no sé en qué momento de estos años comenzamos a llamarle "la Sinfónica", así, a secas; o si todos los xalapeños (que, estampados con la equis en la frente, hemos abjurado de la identidad propuesta por la descontinuada jota inicial) nos refiramos así a ella por esa coloquial costumbre que tenemos en el español de México de acortar con metaplasmos todo nombre, o si es por un criterio de unicidad y totalidad, grabado en el corazón de la semántica de la lengua como infiriendo lo que confirma la historia: que fue la primera orquesta sinfónica del país, y para todos los fines prácticos, la única que se alzó con la batuta aún antes que la capital, reivindicando así a los estados de provincia en un país que, tal como se vuelve a ver ahora, está siempre tentado a centralizar todas sus actividades, y en especial las relacionadas con la cultura. El segundo movimiento que ahora invoco en la memoria es el acto indispensable de la enseñanza.

La violonchelista Margarita Olalde, primera mujer integrante de la OSX. Col. Francisco Sánchez. Archivo de la familia Sánchez.

Claudio Arrau en Xalapa, 1945. Col. Francisco Sánchez. Archivo de la familia Sánchez.

Cualquier empresa que pretenda la gloria imperecedera de la que hablaban los antiguos se lanzará en picada hacia el abismo si carece de una base de discípulos y seguidores en quienes depositar su legado. La Sinfónica no es la excepción. Quizás suene soberbio afirmar que es de todos conocido que, por su parte, casi cada uno de sus miembros ha incursionado en la enseñanza; pero lo diré de todos modos: en mayor o menor medida, cada maestro de la orquesta ha conseguido discípulos, (y algunos, hasta detractores). Si bien es cierto que, vista de cerca, resulta extraña la escasa colaboración entre las dos grandes instituciones de la música de nuestra máxima casa de estudios, tampoco podríamos negar que a muchos aspirantes a la Facultad de Música de la Universidad Veracruzana los han preparado los maestros de la Sinfónica.

Gracias a este impulso educativo conocí, en mi adolescencia, a dos prominentes músicos mexicanos: el maestro Horacio Franco y el maestro Jesús Suaste. Yo, por entonces, comenzaba mis estudios de violín (y aunque mis notas no eran del todo malas, le faltaba fluidez a mi interpretación) y mi mentora organizó un par de clases maestras con ellos para su grupo de alumnos. Conocer a estos invitados de la orquesta cambió mi forma de ver la música de concierto. Así que fuimos a escucharlos y a ser escuchados por ellos, a recibir sus consejos y a tomar en cuenta sus observaciones acerca de nuestro trabajo. A tantos años de distancia, entiendo ahora por qué el maestro Franco, con su peculiar estilo, me quitó la imagen de profunda formalidad que le había añadido a los músicos profesionales como resultado de los fracs y la pulcritud de la indumentaria *dominó* que yo observaba en cada concierto de los miembros de la Sinfónica. El maestro Suaste, por su parte, me llevó a apreciar los colores de la voz, que ni siquiera había imaginado que existiesen en mis incipientes inicios en el universo musical. Pero sobre todo, ambos me enseñaron la humildad y la sencillez con la que un profesional comparte lo que ama.

Quizás el primer recuerdo que guardo de la Sinfónica es el de un concierto didáctico al que asistí en mi infancia. De todo lo escuchado, quedó en mi memoria la imagen de uno de mis compañeros dirigiendo con brazo certero y ánimo marcial alguna de las piezas con las que el director de entonces nos enseñaba mediante el juego, una costumbre que ha permanecido en la orquesta aun en medio de todos los cambios que ha experimentado con el advenimiento del nuevo milenio. Gracias a los conciertos didácticos que suele ofrecer la orquesta a grupos de escuelas primarias e incluso secundarias, la ciudad ha tenido niños que se inician en el camino profesional de la música, y muchos otros, que aunque no lo persiguen, como yo, quedan fascinados para siempre con el universo sonoro. Como parte del proceso educativo que le ha dejado la Sinfónica al ambiente cultural de la ciudad también habría que tomar en cuenta la suavidad efímera de las transmisiones en vivo, mucho tiempo guiadas celosamente bajo la conducción de Jorge Vázquez

Henryk Szeryng, solista de la OSX en varias ocasiones, desde 1945. Col. Francisco Sánchez. Archivo de la familia Sánchez.

Pacheco, voz que, cada vez que la vuelvo a escuchar, me sigue transportando a lo profundo de la infancia. El tercer movimiento que llamo a la memoria es el acto jubiloso de los sueños inspirados. En la época de la música de microondas y la comida sintética, al abrigo de las causas políticas efímeras y del ping-pong de opiniones en las redes sociales, ir un viernes al concierto de la Sinfónica requiere no solo una sensibilidad especial, sino paciencia. Pero sobre todo, la capacidad para soñar, para dejarse envolver en un lenguaje altamente codificado, que sin embargo, parece propio apenas comienza a resonar dentro de uno mismo. De todos esos sueños que he visto florecer, tomo un par en este instante para compartir una verdad que me acompaña: la música abre puertas que las palabras, de otro modo, no podrían forzar. Y entre todos aquellos que han cruzado dichas puertas, me ha tocado vislumbrar, como testigo de los armónicos revelados, que los sueños infantiles cobran fuerza hasta llevar a los pequeños a latitudes inimaginadas. Una pequeña así fue mi prima, a quien en su juventud vi separarse de esta tierra para ir tras los sonidos adecuados a las cuerdas de su instrumento, a quien en su madurez vi regresar como solista invitada por la Sinfónica, para llenar de concierto su guitarra bajo el signo de *Aranjuez*. Otros corazones que soñaron al abrigo de la orquesta y de cuyos sueños puedo anunciar la victoria son los de Rubén y de Francisco, padre e hijo dedicados a la música, amantes de las artes y de la ópera, en quienes la fuerza de su dicha plantó la necesidad de buscar un espacio donde florecerá como nunca antes la música de concierto indisociablemente unida a las óperas y sus libretos.

El cuarto y último movimiento que, imitando a una sinfonía, invoco, es la persistencia de la música en mi camino. Es, quizá, la confesión más personal de las que hasta ahora he vertido aquí. A tantos años de haber comenzado un camino acompañado por los músicos de concierto (algunos de ellos mis mejores maestros, entre los que se encuentra mi hermana, pianista y teórica musical), sigo soñando con la Rusia de Tchaikovsky, con los relatos orientales de la Scheherezade de Rimski-Korsakov, con el estruendo sonoro de Beethoven, pero sobre todo con el mosaico sinfónico de Moncayo, de quien me gusta imaginar que trazó la ruta de un viaje a través del México profundo, el de los bailes y las calles, el de los montes y los valles. Escucho toda esta música de concierto, que me llegó primero a través de la Sinfónica, y sueño en otros viajes y tiempos futuros. Yo no conozco el devenir completo de la Orquesta Sinfónica de Xalapa con la precisión meticulosa del historiador, ni siquiera presumo de tener la valentía del aficionado, que colecciona anécdotas útiles para colorear los aplausos celebratorios o las conversaciones en los brindis con copa en mano y restos de canapés entre las muelas. Pero conozco algunas vidas ligadas indisociablemente a ella, alrededor de las que hasta ahora he compartido mi experiencia. Sirvan estas líneas, pues, como invocación devota: yo no sé qué signifiquen 90 años, pero al menos 30, para mí, han sido vida, vida y paz. **LPyH**

Luis David Meneses Hernández es docente de tiempo completo de la Facultad de Letras Españolas (UV), entusiasta de la lingüística y músico. aficionado.

HERRERA DE LA FUENTE: el contrapunto de la escritura*

Testimonio reunido por **Raquel Velasco**

En 1998 Luis Herrera de la Fuente, músico, director de orquesta, compositor y paleógrafo, nacido en 1916 y fallecido en 2014, sorprendió con la publicación del libro *La música no viaja sola*, editado por el Fondo de Cultura Económica. Sus páginas revelaban no solo el vínculo indisoluble entre la música y la literatura en el quehacer creativo del reconocido director de orquesta, sino también un profundo lirismo que condensa en la escritura de sus memorias las vicisitudes del alma. Con este pretexto, en el invierno de ese mismo año tuve oportunidad de conversar con este versátil artista sobre cómo la literatura siempre ocupó un papel protagónico en su formación profesional y la manera en que la escritura fue convirtiéndose en una pulsión más de sus inquietudes expresivas. A continuación transcribo su testimonio.

Con esta gente era con la que me frecuentaba; en cambio, no recuerdo –tal vez ocurrió alguna vez como algo excepcional– que me juntara en algún café con un músico a platicar. Por lo tanto, puedo decir que mi conexión con las letras, a través de los amigos y de la vida, ha sido desde siempre.

Una vida con la literatura

Pasé mi juventud entre escritores. Diría que nunca he tenido amigos cercanos músicos; la gente con quien solía conversar o salir de repente siempre perteneció a aquella zona de creación artística que no tiene mucho contacto con la música. Esto debido a causas meramente circunstanciales, pues el círculo de muchachos que uno frecuenta, los cuates con los que uno platica a gusto, con los que uno se busca y se encuentra, te lo va dando la vida. Mi palomilla se reunía un par de veces a la semana en el estudio de danza de la Universidad Nacional, que dirigía Magda Montoya. Este grupo estaba integrado por el poeta Miguel Guardia –quien después fue esposo de Magda–, Juan Rulfo, Juan José Arreola, Rubén Bonifaz Nuño, José Durán –un escritor y filólogo peruano– y yo; alrededor de un par de años nos vimos cotidianamente y sosteníamos las conversaciones habituales que se suscitan entre jóvenes: hablábamos de las muchachas como tema central, de los chismes, de la cultura, naturalmente de crítica al gobierno, pero siempre dejábamos un espacio –aunque fuera pequeño– para hablar del poeta, de la novela que acababa de salir o de las declaraciones que hizo fulanito, el cual insultó a menganito, ambos escritores famosos, etc. Este tipo de charlas alimentó mi vida, desde la primera hasta la segunda y tercera juventudes. Luego empieza uno con sus propias actividades profesionales y ya es más difícil reunirse con el mismo grupo, pero debo decir que hoy, después de más de 50 años, cuando por ejemplo me encuentro con Rubén Bonifaz –que ya casi no ve– y le digo "¡Qué tal, Rubén!", sabe perfectamente quién le está hablando y siempre hay un abrazo muy cariñoso y una plática como si esta nunca se hubiera interrumpido. Lo mismo ocurre con Juan José Arreola; el día que nos vemos tiene excepcionales gentilezas –como todo lo de Juan José– para mostrarme su afecto públicamente, de una manera o de otra, la mayoría de las veces en forma de guasa, lo cual es parte de su estilo. A Juan Rulfo después lo vi poco, él nunca fue muy comunicativo, pero en las ocasiones que tuvimos la oportunidad de conversar, sabíamos que

no se había cortado el hilo. Con Pepe Durán conviví muchísimo en Europa y en Estados Unidos; ya murió. De estas personas que hablo, todavía andamos por aquí Rubén, Juan José –a quien acaban de operar– y yo; los demás ya se fueron, cuando los vuelva a ver en el futuro les voy a decir: "¿Qué pasó, mano? ¡No aguantas nada!"

Posteriormente, ya dentro de mi trabajo, traté mucho a Salvador Novo –él era una generación anterior a la mía–, a Xavier Villaurrutia y a Rodolfo Usigli, quien fue muy buen amigo e incluso mi discípulo –poco tiempo– en el piano. Con esta gente era con la que me frecuentaba; en cambio, no recuerdo –tal vez ocurrió alguna vez como algo excepcional– que me juntara en algún café con un músico a platicar. Por lo tanto, puedo decir que mi conexión con las letras, a través de los amigos y de la vida, ha sido desde siempre.

Primeros acercamientos a la escritura

Hubo una revista que hace tiempo se publicó, y que hacía casi completamente Margarita Michelena, amiga mía desde chamacos, quien desde muy chiquita tuvo un virtuosismo para el lenguaje –nos gustaba hablarnos casi con puros calambures y algunos albures metidos en el medio–. En esa revista también participaban un poeta, que luego fue muy famoso por su trabajo en la XEW como El Bachiller, así como el historiador *Chucho* Sotelo Inclán. La revista se llamaba *Tiras de colores,* la cual estaba inspirada en esas coloridas tiras de papel de china con las que se adornan las ferias mexicanas, ya que cada página tenía un distinto color. En esta publicación quedaron impresas las firmas de muchos jóvenes, algunos de los cuales trascendieron y se insertaron en la atmósfera de la cultura mexicana. Para *Tiras de papel* escribí algunos artículos sobre música y teatro.

Asimismo, durante seis meses colaboré con una columna de música para el diario *Novedades.* Como allí involucraba hacer crítica musical, llegó el momento –muy pronto– en que la realidad me planteó una disyuntiva: ya el dicho popular dice que no se puede repicar y andar en la procesión, y como en ese entonces yo andaba en la procesión como pianista, se me planteó la dicotomía de exponer mi trabajo y, al mismo tiempo, criticar el de otros, así que no me pareció tan clara mi ambivalencia y decidí no escribir más, en plan de crítico, a propósito de música.

Después se publicó una revista especializada, excelente en su hechura, que se llamaba *Nuestra Música,* la cual era editada por un grupo que trabajó bajo ese rubro: nuestra música, en la que participaban músicos importantes como Carlos Chávez, Luis Sandi, Blas Galindo, Moncayo y tres inmigrantes españoles: un crítico que ya era muy famoso antes de llegar a México porque escribía en *El Sol de Madrid,* Adolfo Salazar; Rodolfo Halfter, compositor que también hacía crítica musical, y Jesús Maligai, un crítico que escribió muchos libros, así como otros músicos de fama internacional. En *Nuestra Música* colaboré con dos o tres artículos dedicados al análisis técnico-estético musical.

Luego hubo distintas ocasiones para escribir algunos textos, pero nunca lo hice como algo cotidiano y de una manera organizada; nunca fue mi profesión ni mi tarea principal, nunca tuve la posibilidad de hacer lo que se debe, con lo que quiero decir que cualquier oficio que se ejerza debe practicarse todos los días, porque si no es así, la mano no se llega a soltar, ni la boca, ni el cerebro, ni lo encaminado a nuestra actividad. Y aunque la escritura no me era ajena, no tenía ese ejercicio que me exigía la música, primero en la composición y después en la dirección de orquesta; esa especie de albañilería que realiza uno todos los días, no la llevé a cabo con la escritura, fue como un diletantismo, no demasiado irresponsable.

La música no viaja sola

Por equis o zeta razones, hace unos años, el poeta y administrador –en el sentido creativo– del Fondo de Cultura Económica me animó a que escribiera mis memorias. Ya algunas personalidades de la cultura y amigos me lo habían sugerido, así que se fueron encadenando las cosas hasta que la idea se fue concretando. Esto coincidió con una decisión: cumplí 50 años como director de orquesta y algunas orquestas del país –casi todas– y aquellas de las que fui director titular en el extranjero me hicieron celebraciones; asimismo, la Asamblea de Representantes me otorgó la Medalla al Mérito Ciudadano y todas esas cosas cívicas que rebasan lo simplemente profesional, por lo que la prensa me trajo en salsa durante todo ese año. Así que, en una reflexión lo más objetiva y realista posible, me replanteé: "es tiempo de dejar esas responsabilidades en las que uno tiene que estar administrando y manteniendo una orquesta con lo que eso implica". Tenía tres posiciones: director de la Sinfónica de Minería, director de la Filarmónica de la Ciudad de México y director del Festival Internacional de Morelia, así que dejé las tres cosas al mismo tiempo –como consecuencia de una meditación, de mi necesidad, mi circunstancia, mi desgracia o como le quieras llamar– y pensé: al entrar en la música mi propósito era ser compositor y en mi juventud compuse bastante música. Después, en la tarea de

la dirección de orquesta –que en nuestro país involucra todo: desde acarrear atriles hasta ver si le pagaron a fulanito, ya que la burocracia oficial tiene la virtud de que un individuo empieza a trabajar y se le comienza a pagar cuando San Juan baja el velo, y anda uno metido en todo aquello que yo diría no sirve para nada y que con la música, el arte o la cultura no tiene ninguna relación– ocupé las horas de la noche para estudiar las partituras, con la convicción de nunca estar constreñido a pararme en un podio sin tener un conocimiento real y a fondo de una pieza, esfuerzo que da mucha felicidad.

Así que llega un momento en que uno hace cuentas y resulta que las horas dedicadas a lo que no es nada –porque lo mismo resulta si lo hace uno o lo realiza otro, ya que si se lleva a cabo o no de todas formas hay conflicto y la burocracia va a seguir siendo lenta– son muchas, y se va creando conciencia sobre este tiempo, que es como un acordeón que funciona para un solo lado y no como el acordeón musical, el cual se estira y se retrae. Entonces empieza a generarse aquella angustia de que ya no tiene uno tiempo para nada, voltea uno a ver el calendario y se comienza a pensar en qué cosa es la edad, hasta que surge ese egoísmo, que se refleja hasta en las lecturas: cuando era joven leía todo lo que iba a buscar a las librerías; en cambio, desde hace algunos años, me ocurre lo contrario: leo muchísimo, aunque menos libros, pues los inicio y si después de unas pocas páginas no hallo una sustancia que me cautive, los abandono, busco otro o regreso a los eternos clásicos, libros que cada vez que uno lee pesan más porque se comprende mejor su sabiduría. Sin embargo, claro, de la literatura contemporánea me mantengo informado lo mismo en narrativa que en poesía.

Luis Herrera de la Fuente, director de la osx 1975-1984. Foto cortesía de Enrique Salmerón.

De igual modo me sucede con la música: mientras fui director de la Orquesta Sinfónica Nacional –en el transcurso de los 18 años de mi primera instancia en esta orquesta– instituí un Festival de Música Contemporánea que duró 10 años, y ese periodo procuré estrenar en México prácticamente toda la música sinfónica que se escribía afuera, así como la de nuestro país.

Hoy ya no podría hacerlo, porque me pasa lo mismo que con la literatura: hay partituras que nada más las abro y digo: "a esto no le dedico ni media hora". En aquel momento era una obligación intelectual, personal y, además, real, porque estaba dirigiendo una orquesta pagada con el erario público y tenía la responsabilidad, por una parte, de informar lo que pasaba en el mundo y, por otra, de otorgar a los compositores mexicanos la ocasión de estar en vivo en una sala de concierto. Todo esto que en mí sigue siendo una preocupación, ya no lo puedo cumplir al cien por ciento, o al doscientos por ciento como lo hice durante tantísimos años.

Y aquí hay algo muy circunstancial y muy definitivo que es la corta edad del tiempo, que no sé de qué tamaño es, pero que la siento, y me impide dedicar todas las horas que di a estudiar esa música, la cual siempre dirigí de memoria. Esto, hoy, no es algo que no quiera hacer,

es que ya no puedo, porque la dialéctica de lo que estoy viviendo no me lo permite, menos ahora que, de pronto, me pongo a escribir y, como se dice vulgarmente, "ya me piqué".

Nuevos proyectos literarios

Tengo listo otro libro conformado simplemente por textos: mi hijo Víctor publicó un pequeño libro al que le puso *Cuartextos para cuerdos;* entonces pensé y le dije: "si tú escribes cuartextos para cuerdos, lo más probable es que estés escribiendo para nadie, porque encontrar gente cuerda, pues ¿cómo?" Esta obra me suscitó una inquietud por crear textos independientes y breves. He escrito ya algunos comentarios sobre un suceso que leí en el periódico, algún recuerdo principalmente de infancia: esos que, se va descubriendo, tienen una vitalidad que no tiene la memoria de hace 10 años, y aunque posiblemente el acontecimiento que ocurrió hace una década pudiera tener más importancia que una cosa infantil, ésta es más vital; eso tú no lo vas a comprobar sino hasta dentro de 80 años.

Luego, me robé el título de algo que siempre me gustó mucho: *Las Greguerías,* de Gómez de la Serna, aunque yo no les llamé greguerías; hago mi declaración de plagio, porque le quité la *g* y le puse *Reguerías,*[1] ya que tiene implicaciones verbales y sonoras, aparte de que es verdad que la riego. Aquí reúno reflexiones que contienen algunas veces cierto sarcasmo y otras humor. Para esto, le pido ayuda al lenguaje para quitarle la solemnidad y la trascendencia a esas cosas que, de manera inevitable, uno reconsidera cuando está cerca de límites, como cuestiones que no te planteas cuando estás en la juventud. Entonces, vierto todo esto en breves líneas que guardo en una colección, que no pienso publicar como un paquete independiente sino con otros textos que tengo y quizá, entre texto y texto, mezclar dos o tres páginas de esta bisutería que conforma el material para mi próximo libro.

Después de terminar *La música no viaja sola* me vino una disyuntiva que me causó primero estupor, después una especie de sonrisa escéptica, y luego no sé qué, ya que tengo tres editoriales que me piden un texto para editarlo.

Después de terminar *La música no viaja sola* me vino una disyuntiva que me causó primero estupor, después una especie de sonrisa escéptica, y luego no sé qué, ya que tengo tres editoriales que me piden un texto para editarlo. Considero que a un escritor joven, en primer lugar le costaría publicar y, posteriormente, le sería muy difícil tener la oportunidad de elegir con qué editorial hacerlo, así que digo: "a ti no es por buen escritor que te sucede esto; te pasa por viejo y por tus andanzas en algo que no tiene nada que ver con los libros". Son las paradojas y a mí siempre me ha fascinado precisamente esto: que uno vive aprisionado por las paradojas y estas te hacen no saber para dónde voltear. ¿Por qué pasa esto?, ¿por qué acontece lo otro?, ¿qué es contradictorio? Hoy soy presa de una y hasta me da vergüenza porque sé que no me ocurre por escritor, sino por los años que mi nombre ha andado por la actividad que hago, la cual está sujeta a publicidad y es necesariamente pública, exhibicionista y ridícula. Me pregunto: ¿qué haces tú? Me trepo a un banco, donde todo el mundo me ve y ahí me pongo a hacer cosas, y por eso recibo luces que me enfocan o a personas como yo que me hacen una entrevista y que me dan la ocasión para decir tonterías. Estas circunstancias ahorita me tienen confundido: ¿existiría la posibilidad de escoger editorial cuando siempre se anda correteando a los editores y les mandas un libro y no sabes si lo leyeron porque no te dicen nada en mucho tiempo, no te contestan o te dicen que lo van a someter al consejo editorial? Y tú, viejo cínico, simplemente por el hecho de que publicas las cosas de las que te acuerdas, de pronto tienes una ventaja sobre ese escritor joven de raza, de voluntad, de proyecto de una vida completa. Por eso digo que me apeno, lo cual no quiere decir que no aproveche la situación y saque otro libro. A causa de esto, ahora quisiera dedicar la mayor parte de mi tiempo a estar escribiendo, no importa a qué hora del día o de la noche sea, le otorgo un tiempo a ese placer. Me piqué. **LPyH**

Notas

* El presente testimonio apareció publicado por primera vez en la *Gaceta Universitaria* (Xalapa: UV, diciembre de 1998).

[1] Publicado finalmente con el título de *Notas falsas*, con una presentación de René Avilés Favila, por la UAM-Xochimilco, en 2001.

Luis Herrera de la Fuente (Ciudad de México, 1916-2014) fue director de orquesta, paleógrafo musical, compositor, pianista, violinista, narrador y creador de instituciones y orquestas. Dirigió la Orquesta Sinfónica de Xalapa entre 1975 y 1984.

Notas INÉDITAS

Juan Vicente Melo

Ciudad y orquesta han logrado tal simbiosis que mutuamente se las define y caracteriza, son una sola, sus gozos y sufrimientos son los mismos; idéntica la distinción que les otorga la alegría nunca antes conocida. Ciudad y orquesta se elevan a cielos no fijados de antemano y cuando bajan gustan de detenerse en la patria de aquí abajo, ese lugar les pertenece por derecho propio.

Las notas que escribió Juan Vicente para conciertos de la Orquesta Sinfónica de Xalapa, nunca reunidas y acaso alguna ya perdida sin remedio, ocupan un lugar privilegiado en esa antología que anda dispersa por mundos materiales y virtuales: antimusicológica, irreverente, lúdica pero sin duda apasionada, sentimental pero nunca cursi, agresiva contra todos aquellos que construyen y se escudan en *fachadas culturales* de nula eficacia para la verdadera apreciación y difusión del arte. Son, en todo caso, breves ensayos de circunstancia y poca pompa, que mezclan la ocurrencia espontánea con la idea largamente meditada, y que, sin saberlo Juan Vicente, se convertirían en su iniciación "formal" en la escritura. Recuerda Melo:

> ...lo primero que publiqué, a los quince años, fueron unas "críticas" a los conciertos de la Orquesta Sinfónica de Xalapa que, en ese tiempo, dirigía José Yves Limantour y que, cada mes, hacía su triunfal aparición en Veracruz. Nadie creyó –y mucho menos don Benito Fentanes, que era una especie de Fernando Benítez de Veracruz– que yo las hubiera escrito. En ellas afirmaba mi entusiasmo por el *Capricho español* de Rimski-Korsakov...

Aprovechando la efeméride de las 90 primaveras sinfónicas xalapeñas, quede aquí este testimonio de Juan Vicente Melo. (G. C.)

Orquesta Sinfónica de Xalapa

Si las manifestaciones artísticas referentes al tiempo (sean poéticas, narrativas, pictóricas, estrictamente musicales o del orden que se prefiera incluyendo las más dispares escuelas filosóficas, estéticas y las cómodamente agrupadas bajo el rubro fácil de etcétera; como gusteis) resultan más innumerables que las arenas, sobrepasando así los estrictos límites de estos renglones, no deja por ello de resultar emocionante cuando ese tiempo se convierte en dato o fecha determinada, propiciadora de legítimo orgullo solo comparable al que procura la cotidiana comprobación de saberse y sentirse vivos.

Sin duda, en algún otro lado se podrá encontrar la historia de la Orquesta Sinfónica de Xalapa, de su fundación, sus iniciales balbuceos, los años transcurridos desde aquel no muy lejano 1929 hasta el día de hoy, de sus ascensos y caídas, de los nombres que, de una manera o de otra, se hallan al lado de ella, forman parte indisoluble de ese tiempo y esa historia, identifican sus pasos y consiguen transitar idénticos senderos.

Estimo más importante ciertos hechos nobles y sentimentales: ciudad y orquesta han logrado tal simbiosis que mutuamente se las define y caracteriza, son una sola, sus gozos y sufrimientos son los mismos; idéntica la distinción que les otorga la alegría nunca antes conocida. Ciudad y orquesta se elevan a cielos no fijados de antemano y cuando bajan gustan de detenerse en la patria de aquí abajo, ese lugar les pertenece por derecho propio, en estado de pureza total, inocentes y sin más armas que la respiración.

Porque son una sola, intransferible y perfecta, Ciudad y Orquesta conocerán, por los siglos de los siglos, la gloria únicamente destinada a los elegidos consistente en repetir, en voz alta dirigida a los llamados cuatro puntos cardinales, el tiempo vuelto presente perpetuo y la historia que no cesa de provocar ejemplo a seguir y que va de pared a pared, de una a otra

Juan Vicente Melo y Francisco Savín,1986. Archivo histórico de Raúl Ladrón de Guevara. Foto cortesía de Enrique Salmerón.

sección orquestal. Porque ante las dos, hallamos un verdadero canto de vida y de esperanza.

Luis Herrera de la Fuente

Aquí está, en el centro de los escenarios, volviendo la espalda al público pero sin apartar la vista de todos y cada uno de los instrumentos "manejados" por intérpretes infatigables, de miradas que recorren atentas las partituras indescifrables para ojos desconocedores de un lenguaje perfecto; miradas atentas al mínimo gesto –mano, labios, cabeza, movimiento de otra parte imprevista del esqueleto humano– de él, llamado conductor, aquél que concierta y dirige, el foco de atención imprescindible, no solo de los músicos sometidos a sus órdenes sino del público ensimismado por un fervoroso encantamiento. Él es quien debe dominarlo todo: músicos y público, responsable del lenguaje que tiene entre manos, merecedor de traducirse. Érase una vez que existió un tiempo en el que la dirección orquestal, como entendemos este término y profesión en nuestros días, no existió: en el corifeo se marcaba el compás con el pie y posteriormente la indicación alcanzó mayores alturas al responsabilizar a los dedos de la mano. Siglos ulteriores han conocido el lento, pero irretornable, peregrinar del músico, el intérprete, el re-creador, de su lugar como solista o reforzador del conjunto al centro del campo de batalla que es toda audición de música sinfónica. La deidad se aferra a un bastón, un arco, un frágil y enrollado papel de música, preciosas batutas de marfil (y de otros materiales más o menos codiciados, ahora fabricados en serie). Deidad, pero deidad *comprometida* y responsable de la perfección: ansia y logro que presumiblemente sitúan al Artista en idéntica satisfacción que Dios. Si acaso existen víctimas y verdugos, uno de ellos es el director de orquesta.

En (y con) Luis Herrera de la Fuente esta "carga creadora", para decirlo con palabras de Thomas

Mann, alcanza el cumplimiento del itinerario espiritual del Artista en idéntica satisfacción que (por y de) Dios. Términos que hemos leído una y otra vez, confusos y hasta infantiles por aplicables sin justicia. En (y con) Herrera de la Fuente desearía que se entendieran así: su destino es el Arte y por tanto más allá de toda esperanza de esclarecimiento. El deber y el placer que lo compromete con el arte evoca el deber y el placer del mundo. No hay sentimiento de distancia: en el centro de los escenarios, escuchando y mirando y traduciendo el lenguaje, está Luis Herrera de la Fuente. Para nosotros, público, representa el privilegio de poder y saber oír, escuchar, merecer la Música.

Obertura de *El barbero de Sevilla*

Pregunta: "¿Rossini?" Respuesta: *El barbero de Sevilla*. Y al revés y con razón: muy pocos compositores –aunque abunden– se convierten en equivalentes, sinónimos, nombres por antonomasia como sucede con Rossini con esa obra ejemplar de *opera buffa*, creadora de mitologías y cuyas arias se han convertido en "pieza de resistencia de todos los cantantes". Preguntar: "¿Rossini?" es haber escrito *El barbero de Sevilla,* además de *Guillermo Tell, Semiramis, La italiana en Argel, El turco en Italia, La cenicienta* y hasta un inconcebible *Otelo* shakespeariano, cuyas oberturas y ciertos "momentos" sobreviven (amén de un *Stabat mater* y una *Misa solemne*). Mitólogo y mitómano, italiano *a fortiori* pero que se quiere francés, predicador de gula y pereza, Rossini (1792-1868), llamado "cisne de Pésaro" como el que escribió *Otelo* y *Romeo y Julieta* lo fue de Avon, realiza con *El barbero de Sevilla* una de las comedias de "enredos" más *fabulosa* que conoce la escena operística. El asunto, como se sabe, está tomado de las páginas homónimas escritas por Pierre-Augustin Caron, conocido por el nombre de Beaumarchais. Procesado en varias ocasiones, relojero estafador, espía, contrabandista, su *Barbero de Sevilla* se estrena, sin éxito, en 1775 para luego conocer suceso. Años después escribe *Las bodas de Fígaro*, continuación, resumen, moraleja y conclusión de la obra anterior, tema que constituye el sustento de la ópera de Mozart, escenario en que transitan, entre la alegría de vivir y la posibilidad del amor, el conde Almaviva, la criadita Susana, el médico Bartolo, Querubín el paje, y Fígaro, descendiente en línea directa de los personajes de la *commedia dell'arte* italiana, Arlequín y Sganarelle. Giovanni Paisello (1740-1816), compositor artesano en las cortes de Catalina la Grande y Napoleón, escribió, entre 100 óperas, un *Barbero de Sevilla* que Rossini, mitólogo y mitómano tuvo que componer, a los 24 años de edad y en solo 13 días, en el año mismo del fallecimiento de su predecesor hoy olvidado, el *Barbero de Sevilla* que indica sus señas particulares como autor de un universo en el que Bartolo, Almaviva y Rosina y Fígaro no cesan de cantar el juego de la vida y el amor: "Una voce poco fa", "Largo al fatotum", "La calumnia"; dúos, quintetos, el juego de la vida y el amor por y para la música. La obertura de *El barbero de Sevilla* no se limita a la mera función de "introducir" al público a esta ópera genial: se finca en todos terrenos, especialmente en el de la risa, extrema posibilidad de contemplar, asombrados, múltiples juegos de azar.

Pregunta: "¿Rossini?" Respuesta: *El barbero de Sevilla.* Y al revés y con razón: muy pocos compositores –aunque abunden– se convierten en equivalentes, sinónimos, nombres por antonomasia como sucede con Rossini con esa obra.

Solo a dos voces

(con la intervención del espíritu santo y de un coro no menos milagroso)

Voz I: Hijo mío: recibe el don de un primer consejo que me atrevo a trasmitirte basado en la santísima luz que me alumbra: la misa no ha terminado por la simple y sencilla razón que la *Misa en si menor*, de quien tú sabes, comienza. Escúchala, Hijo mío, como si estuvieras en Mi iglesia, en Tu catedral, en el recinto sagrado de todos mis hijos otros que, por los siglos de los siglos, son y serán Tus hermanos: nosotros. Quiero decir: el público, los comulgantes, los solidarios nunca solitarios.

Voz II: Creo que te comprendo, Padre mío. Cuando dices *nosotros* no tengo miedo a las mayúsculas puesto que hemos sido creados, Señor, a Tu imagen y semejanza. Tampoco me asusta que apenas insinúes el nombre del Creador de la *Misa en si menor*, aunque él es otro de tus Hijos: Johann Sebastian Bach, de quien yo sí sé puesto que te alaba en lengua viviente de tan muerta, tan cristiana que va más allá de los siglos porque consigue el milagro de re-ligar, de hacer de él mismo, de su cuerpo y alma, una voz unificadora: un solo Dios verdadero.

Voz I: El arte es largo, la vida es corta, Hijo mío. Cuida de no caer.

Voz II: Sospecho que también te comprendo, Padre mío. Y me atrevo a proponerte que escuchemos esta *Misa* superando los homenajes que a Bach se le han tributado con motivo del tercer centenario de su nacimiento. Anhelo asistir guiado por tu mano y así participar del ritual de esa *Misa* que, si bien ha sido concebida loándote, se halla iluminada por la patria de aquí abajo, el auténtico reino de los cielos.

Coro: Agnus Dei… Kyrie… Sanctus, Sanctus, Sanctus… Credo… Gloria…

Voz I: Hijo mío: asume el don de un segundo consejo: recibe Mi cuerpo en el instante de la comunión; como el sacerdote que oficia toma el cáliz de Mi sangre y bébelo cual vino. Hijo mío, dichoso mortal: vendrá tu desaparición física pero resucitarás de entre los muertos ya que tienes los ojos invidentes de Johann Sebastian Bach.

Voz II: Padre mío que nunca me has abandonado. Transcurren los días de guardar, las ceremonias distintas más idénticas puesto que se hallan dedicadas a cantarte en honor de Tu eternidad. Llegamos a la puerta del santuario. Recibo tus consejos y supongo que los comprendo. Ahora bendíceme a fin de que Yo sea digno de que caigan sobre Mí las aguas del bautismo. Sobre Mí y todos Tus hijos, Mis hermanos, aquellos que, como Yo, se encuentran reunidos en torno a la *Misa* de Bach.

Coro: Cada día va a denominarse domingo… Adviento, Navidad… Jesús, mi alegría… Alabad a Dios, cristianos, por doquier…

Voz II: Hágase Tu voluntad…

Voz I: No. Hágase la *Misa* de Johann Sebastian Bach, orgullo de Mi fe.

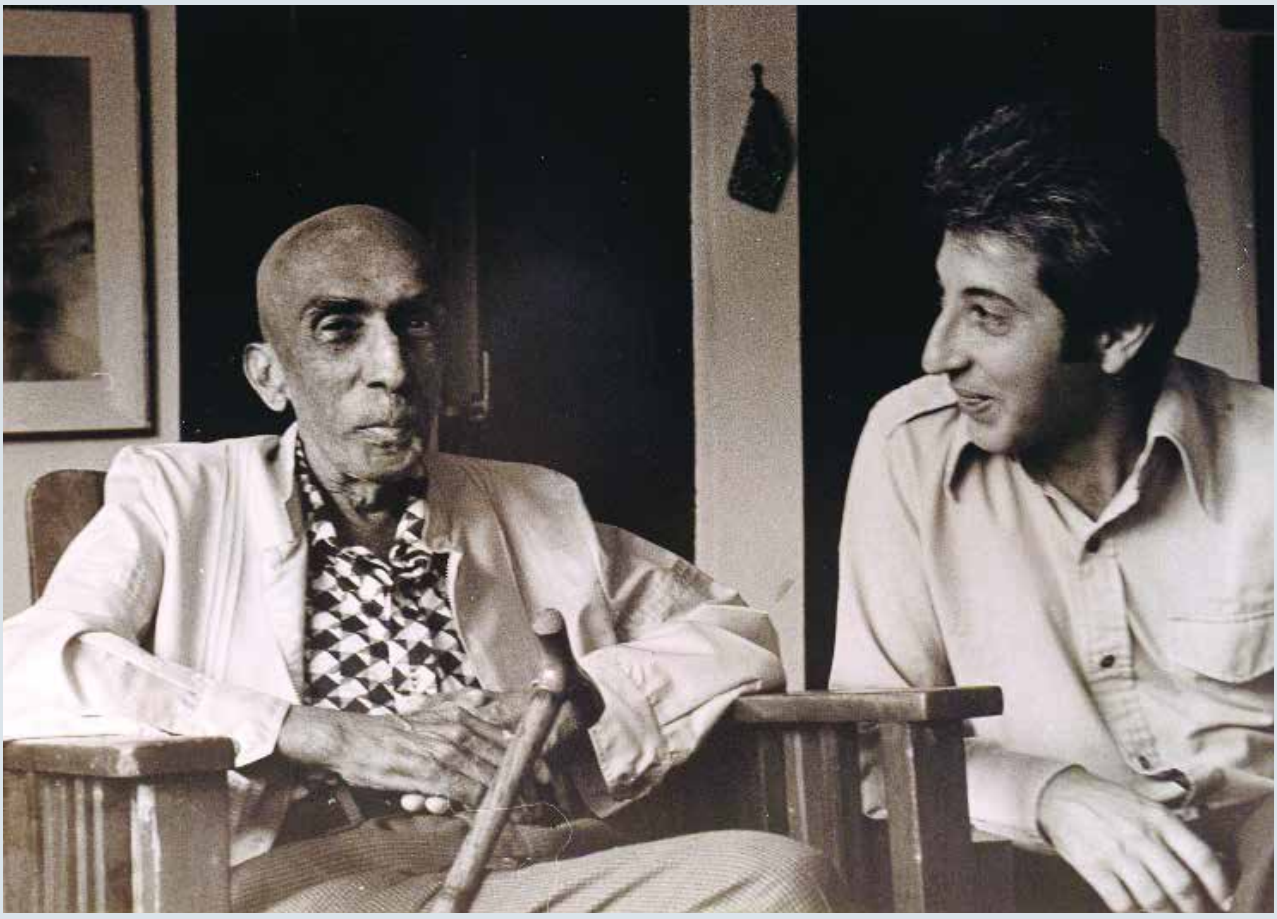
Participemos de este canto celestial precisamente por haber nacido un día terrestre, día que me llena de orgullo, que me inunda de satisfacción y de una tranquilidad que espero sea eterna ya que solo puede ser pronunciada con palabras.

Juan Sebastián Bach, dicen, escribió cinco *misas*, de las cuales esta, en la tonalidad de si menor, es la más larga, pero la más importante. Escúchala también porque es el justo monumento que merece Dios y ese otro Creador.

(El Espíritu Santo murmurando en la libreta de apuntes de un inculto cronista musical. Anota lo siguiente aunque adivino que pecarás contra Mí: Juan Sebastián Bach, dicen, escribió cinco *misas*, de las cuales esta, en la tonalidad de si menor, es la más larga, pero la más importante. Escúchala también porque es el justo monumento que merece Dios y ese otro Creador. Algunos eruditos opinan que Bach la escribió en fechas que transitan entre los años de gracia de 1723 y 1737. Que así sea y que estos datos aporten mayor conocimiento de una obra que te recomiendo escuches para que alcances el honor de que tu voz catedralicia únicamente pertenezca muda gracias al contagio de la santidad.)

A España, con amor filial

Supongo que el membrete de la nota que, se espera con impaciencia del corazón, está en manos de todos los presentes, nada tenga que ver con Rusia o James Bond sino de una prematura noche de verano insomne: me repetía que todo el mundo sabe –generosa denominación que incluye a ciertos críticos musicales no suficientemente alivianados pero con vocación de niños artilleros– que el mes de mayo se ofrenda a la virgen María, a flores danzantes al sonoro rugir del cañón de valses tchaikovskianos, a su décimo día ganador del comercio y así superados los destinos al trabajo, la santa cruz y una remota batalla de Puebla, del maestro y/o etcétera. Luego de contar saltadores borreguitos, esa prematura noche de verano sin sueño tuvo la ocurrencia de aducir más razones inquietantes: no asistir a cementerios pero sí venerar a la Madre, a la Madre Patria, sufridora de Franco y –para alegría nuestra, es un decir lo de alegría– de películas de Buñuel y hasta de Carlos Saura; remedirá relaciones; conquista y colonia (con minúscula); Tlatelolco; nacionalización del petróleo nuestro de cada día; quemar las naves, acto heroico pero nada poético que debiéramos imitar; y de muchas cosas más merecedoras de testigos oculares, auditivos, de un idioma que posee el don de terminar con las palabras (a pesar de revisiones y otros menesteres dignos de *consideranciа*, como si se tratara de enfermedad. A la llamada Madre Patria debemos un hermoso poema –como todos los suyos– de José Emilio Pacheco, poema en el que tiene la bondad de ver elefantes dignos de Cartago, invocar a Aníbal y las guerras púnicas, concluir que de no ser por ellos (los elefantes) "no existiría esta página/tampoco/la lengua castellana/ni Occidente). Por supuesto –la vida es triste y olé– el programa sinfónico que tuvieron a bien confeccionar para esta noche no alcanza la divinidad antológica sino la nostalgia. Claro que faltan "españoladas" geniales pero se insiste "el 11 de mayo –declara *unomásu-*



Juan Vicente Melo con Alberto Paredes. Foto: Silvia González de León. *Creative Commons.*

no citando a agencias periodísticas españolas– día del descubrimiento de América (en la sección llamada 'Los Trabajos y los Días', citando a la agencia noticiosa EFE, pretexto oportuno)", continúa diciendo acerca del mismo tenor: "dará oportunidad de ganar un millón de pesetas (un millón cien mil pesos, anhela esa fuente informativa) a los periodistas de origen ibérico que escriban sobre este acontecimiento que cambió el curso de la historia", algo semejante –toda proporción guardada– a olvidar el tiempo lento del *Concierto de Aranjuez* e ingresar en lugares sacrosantos del Hotel María Victoria (sitios llamados: recepciones, cuartos habitacionales, restaurantes, bares que se atreven a decir su nombre, cafeterías, cortes de cabello unisex, regalos con flor en la boca, otras presencias cabalísticas) y ya entramos al segundo movimiento del concierto destinado al alma, para esconder que tuvimos la suerte de conseguir taxi y otro medio de transporte; que no olvidaremos la coreografía que de esa tan traqueteada melodía confeccionara la señora Ana Mérida; menos a los arreglos, por así llamarlos, lista de repertorio que nació para quedarse.

Sinfonía Nº. 5, op. 47 (1937) Shostakovich

El sábado 9 de agosto murió Dimitri Shostakovich (lugar y fecha de nacimiento: San Petersburgo, 25 de septiembre de 1906). Antes de iniciarse, precisamente, la audición de la *Quinta sinfonía* en un concierto que la Orquesta Sinfónica de Boston ofrecía en Lennox, Massachussets, el director Seiji Osawa comunicó la noticia al público. Muerte natural, aseguramos con la conciencia tranquila, si "muerte natural" es la producida por cáncer. En todo caso, ahora ya no hay problemas: Shostakovich ha muerto –y enterrado, nada más y nada menos, entre Gógol y Chéjov, obviamente con discursos y lágrimas oficiales–. Figura, actitud, obra, ya no suscitarán controversias, no serán verdad o mentira, sospecha, calumnia, conocimiento o ignorancia en labios de los cuatro puntos cardinales. "Después de una grave enfermedad, Shostakovich murió en el hospital Kuntsevo de Moscú a los 68 años", informó la agencia TASS, palabras de inmediato repetidas en todos los idiomas. Terminaron los problemas –puesto que

Sin sosiego fueron vida, actitud y obra de Dimitri Shostakovich por más que supieran del definitivo monumento pre-mortem: artista "oficial", comprometida voz repetidora de abecedarios implacables; rebelde "formalista" que debe y tiene (¿quiere?) vivir la realidad de sitio y tiempo que le tocó habitar.

muerte es alcanzar *término*–. Shostakovich ya no provocará aplausos delirantes ni sonrisas abiertamente despectivas, afirmación rotunda, negativa irónica: ha muerto y su cuerpo descansa –como todos decimos antes de morir, pero hay tumbas sin sosiego como advirtió Cyril Connolly– en cercanía de los autores del *Diario de un loco* y *El jardín de los cerezos*. Sin sosiego fueron vida, actitud y obra de Dimitri Shostakovich por más que supieran del definitivo monumento pre-mortem: artista "oficial", comprometida voz repetidora de abecedarios implacables; rebelde "formalista" que debe y tiene (¿quiere?) vivir la realidad de sitio y tiempo que le tocó habitar; músico que sirve de exportación de pensamiento y sentimiento; artista receptor de alabanzas internas siempre y cuando silencie signos y síntomas personales. La historia es larga y, se supone, conocida al pie de la letra: discípulo de Rimski-Korsakov; escribe y estrena su *Primera sinfonía en fa mayor, opus 10* a los 19 años de edad con éxito "rotundo". Se le acusa de "formalista" y se convierte en sinónimo de no pocos "ismos"; intelectual e individual. *Lady Macbeth de Mzensk*, ópera escrita en 1936, no solo provoca escándalo sino que conoce el silencio (como ocurrió con la cuarta de sus sinfonías); cantor en voz alta del primero de mayo, la revolución de octubre, el sitio de Leningrado por el ejército nazi en 1941, héroes y bosques patrios; límite de fronteras político-sociales-artísticas, grandeza y miseria del realismo socialista soviético, autor de partituras designadas hipertróficas para evitar el calificativo de "elefantiásicas"... Vivió la vida de su época, la de todos, acaso no la suya verdadera... Consciente o inconscientemente, simpatizantes o adversos a obra y actitud, no hay que tener miedo a una certeza: Shostakovich pertenece a la raza de los "grandes", si así entendemos a Berlioz, Mahler, Prokofiev, Bruckner, Stravinski (para no citar, evidentemente, a los *grandes* que no suscitan dudas o malentendidos)... Más que sumiso, habría que repetir: *comprometido*... Pocas ocasiones tenemos para admirar la conducta de un hombre: Shostakovich es uno de ellos, a pesar de todo o quizá por *eso*... Tal vez no vivió su vida, pero le pertenece su muerte... En el primer programa de la temporada de verano de este año, la Orquesta Sinfónica de Xalapa incluyó (luego de *Verklaerte Nacht* de Schoenberg y el *Tercer concierto para violín y orquesta* de Mozart) la primera, sorprendentemente temprana sinfonía de Shostakovich. La Universidad Veracruzana y la OSX consideran impostergable un homenaje al compositor y, por tanto, incluye su *Quinta sinfonía* en este concierto, obra escrita en 1937 y una de las más representativas y populares –en todos sentidos– del autor. Partitura programática, se ha dicho, que quiere hablar de "la evolución del culto de la personalidad"; no importa: aquí está Shostakovich: grandilocuente y exagerado, como en otras medidas lo son Berlioz, Mahler, Prokofiev, Bruckner, Stravinski: uno de los "grandes", Lázaro que resucita para continuar oficiando la vida de años cronológicamente anteriores. "Superación", "triunfo", dirán unos al escuchar esta *Sinfonía*; "espléndida instrumentación, ritmos arrebatadores", opinarán algunos conocedores de la materia. Terminaron los problemas: Shostakovich ha muerto –oraciones épicamente fúnebres lo sepultaron físicamente entre Chéjov y Gógol, el autor de *La nariz*, relato que utilizó para una ópera y puede ser ya *juzgado*–. No vivió, tal vez, su propia vida: su muerte le pertenece.

Esta audición de la *Quinta sinfonía* de Shostakovich no es juicio final, homenaje fúnebre. Le dijeron que estaba "fuera de época". Ahora que ha muerto lo afirmaremos sin temor: está en el Tiempo, en la Música. **LPyH**

Juan Vicente Melo (1932-1996) fue un escritor y crítico musical veracruzano. Su novela *La obediencia nocturna* ha sido considerada una obra maestra de la literatura mexicana.

AHI VIENE LA B.

para Guillermo Cuevas
otro juego de espejos.

El niño catedrático no vacila en responder a la vista de un jugoso premio aunque se trate de pesos mexicanos más devaluados - que la vida que le ha tocado en, mala suerte, vivir:

-Las tres B grandes corresponden, nada más y nada menos, que a Bach (con todo y peluca y La Pasión según San Mateo); a Beethoven (con todo y su enojo antecesor de los poetas beatnicks y la Novena Sinfonía, aunque nada sabía de la voz humana , pese a que profiriera reales insultos provocadores de repetidos rubores vergozantes de Goethe); a Brahms (con todo y Clara Schumann, el violinista Joachin y cuatro robustas sinfonías -una de las cuales confundía lluvia con lágrimas de Ingrid Bergman).

El niño catedrático sonríe apresuradamente al mismo tiempo que se embolsa -con avidez mal disimulada- el jugoso premio. No escucha a otro concursante, no menos niño y no menos catedrático- que extrae del bolsillo izquierdo una libreta escolar. Lee pausadamente: Berlioz, Bizet, Bellini, Alban Berg, Bocherini, Borodin, Arrigo Boito, Britten, Bruckner, Max Bruch, Buxtehude, Balakirev, Busoni, Boris Blacher, Boildieu....y Batkók, claro. (Y ensordece al supuesto locutor del ~~juego~~ jugoso premio que pueden obtener algunos de los sabios participantes del concurso semanal, con algunas obras célebres: Carmen, la Sinfonía Fantástica, Norma, El Príncipe Igor con sus bonitas Danzas Polovetzianas hollywoodescas, Mefistófeles, una de las sinfonías de Bruckner que acompañaba la desesperación amorosa de Alida Valli en la viscontiana película Senso, un concierto bruchiano para violín que le hace competencia asidua en los programas al de Mendelssohn, caminatas bachianas para oír a un célebre y ahora olvidado Maestro tocar el Organo, Islamey luchando con Gaspard de la Nuit o no importa qué página de Liszt a fin de derrotar virtuosísticamente a no pocos pianistas bienintencionados, la Guía Orquestal para jóvenes que habría que aprenderme de memoria para olvidarla inmediatamente.... y el Concierto para orquesta, claro).

[Reproducción facsimilar de una nota de Juan Vicente Melo para un programa]

Coro de niños reprobados en la materia.- ¡Ahí viene la B!

Johannes

El Concierto No.1 para piano y orquesta, de Brahms, y el Concierto para orquesta, de Bela Bartók, son dos declaraciones de amor, sendas actitudes frente a la vida y la muerte, glorificaciones de ecos populares, búsquedas y hallazgos, muestras de férrea disciplina aunada con espontáneas sonrisas ingenuas, remenbranzas de ecos catedralicios entreveradas con serenidad que no desdeña rebeliones, inconfomidades, crispaciones. Ambas obras hablan de una maestría orquestal pocas veces alcanzada -no en balde el Concierto brahsiano es calificado como décima sinfonía beethoveniana, mientras el de Bartók no cesa de sorprender a los auditores gracias al tratamiento solístico que se le otorga a cada una de las secciones del conjunto sinfónico-. Conciertos del exilio ,cada uno a su manera: el de Brahms lamentando la locura y el intento suicida de Robert Schumann en otra ciudad; el de Bartók, presintiendo la muerte en la pobreza mientras habita otro país. Si el joven Brahms consiguió dormirse mientras el viejo Liszt, protegido por el prestigio y hábitos religiosos, interpretaba en su honor difíciles partituras pianísticas; el anciano Bartók desde los Estados Unidos de América y los sufrimientos provocados por la leucemia y la más vergonzante de las miserias económicas recordaría su natal Hungría de la que fue expulsado por la barbarie nazi.

El consuelo amoroso de Johannes Brahms será la inacabada recordación de su Maestro Robert Schumann a través de Clara (née Wieck),que resucitamos, entre otros menesteres, en emotiva correspondencia; el consuelo amoroso de Bela Bartók será el ángel del cielo que no se fatiga de entonar cantos aprendidos hace miles de años, melodías que resucitamos, entre otros menesteres, en las preocupaciones de fieles amigos -llamados Kusevitzki, Menuhin, Szigeti, Primrose, Goodman.....- resucitadas por tumba sin sosiego.

(Guillermo Cuevas escribió un texto que en mucho añora a Bartók: aquí está superando rispideces porque se digna hablar en voz baja aunque grite. Ojalá pronto escriba otro texto cuya

-3-

primera figura -el protagonista, el que se atreve a unir melodías en primera persona- resultara Brahms. Porque estos dos compositores -entre otras virtudes- poseen la santidad de provocarnos a seguir viviendo).

-¡Ahí viene la B!-El Coro de niños reprobados en la materia se anima a aclarar que no se trata de la V.

JUAN VICENTE MELO.

En la imagen tomada entre la década de los setenta u ochenta, Juan Vicente Melo, crítico de cabecera de la OSX, escribe atento sus "notas sin música" para algún programa de mano, en las instalaciones de la Fonoteca de Radio Universidad Veracruzana. Foto cortesía de Juan Javier Mora-Rivera.

TLAQNÁ: el viaje a casa de la OSX

Edgar Manuel Alemán Alonso

En este sentido, si bien es incuestionable la importancia de la OSX en la vida cultural de Xalapa, no siempre ha contado con las condiciones idóneas para su desempeño. De ahí la necesidad de hacer un recuento de aquellos espacios arquitectónicos que –en diferentes trayectos de su historia– la han alojado.

A 90 años de existencia, la Orquesta Sinfónica de Xalapa (OSX) sigue reflejando la intensa evolución de los sonidos involucrados en el desarrollo de una ciudad y de su tránsito junto a los silenciosos movimientos arquitectónicos que, sin pretenderlo, se han convertido en la plataforma de un sinnúmero de disciplinas artísticas y culturales.

Arquitectura y música han dado lugar a una visión compartida de retos y lenguajes artísticos que hoy podemos ver reunidos a través de un *collage*, en el cual es posible observar el viaje de las ideas y su recepción en cada época –sintetizadas en su representación estética– ya sea a través de edificios inscritos como hitos urbanos en la ciudad, o bien a partir de un orden acústico que desborda los sentidos cuando se interpretan partituras que forman parte del repertorio universal.

En este sentido, si bien es incuestionable la importancia de la OSX en la vida cultural de Xalapa, no siempre ha contado con las condiciones idóneas para su desempeño. De ahí la necesidad de hacer un recuento de aquellos espacios arquitectónicos que –en diferentes trayectos de su historia– la han alojado para esbozar la manera en que su renombre recobra el carácter de los edificios que la han resguardado, fortaleciendo ese imaginario que tanto la música como la arquitectura entrelazan en una ejecución en conjunto.

Fue en el teatro Sebastián Lerdo de Tejada, antes teatro Cáuz (1852) –llamado así en honor a su constructor de origen español Agustín Cáuz–, el cual se encontraba ubicado en la esquina de Francisco Javier Clavijero y Manlio Fabio Altamirano, donde la OSX tuvo su primera aparición el 21 de agosto de 1929 (Reyes Pale, Dorantes Guzmán y Chirinos Calero 1994, 28). Dicho escenario seguía la composición espacial tradicional de los teatros construidos durante el Porfiriato, cuya inspiración se hallaba en los teatros europeos decimonónicos y en la corriente arquitectónica que en México se conocería con el nombre de neoclasicismo. Estos recintos resaltaban, más allá de la simetría y la materialidad de la madera, varios detalles de ornamentación clásica acordes con un ideal de bella sencillez y elegancia:

> Al exterior, altos muros encalados se abrían en tres grandes puertas que daban acceso a un amplio vestíbulo enladrillado, cuyo piso no guardaba ninguna correspondencia de dos niveles. A su fondo se hallaba la entrada al lunetario, para llegar hasta el cual era preciso subir por laterales escaleras de madera que remataban en el descanso donde se recogían los boletos. De los extremos del vestíbulo arrancaban enormes escaleras de madera, adosadas a la pared, hasta depositar al intrépido viajero en la alta galería" (Pasquel 1947, 668).

Sin embargo, la Orquesta Sinfónica de Xalapa tuvo infinidad de inconvenientes para realizar su labor en el teatro Lerdo, puesto que en este se llevaban a cabo también otras ceremonias cívicas y eventos del gobierno que dificultaban su quehacer. A lo anterior se sumaba que, tras la última remodelación de este espacio, su funcionamiento se había adecuado para también desarrollarse como cine, luego del auge del séptimo arte. No obstante, en la fachada del escenario se

El teatro Lerdo, primer escenario de la OSX. Se encontraba ubicado en la esquina de Clavijero y Altamirano, en la ciudad de Xalapa.

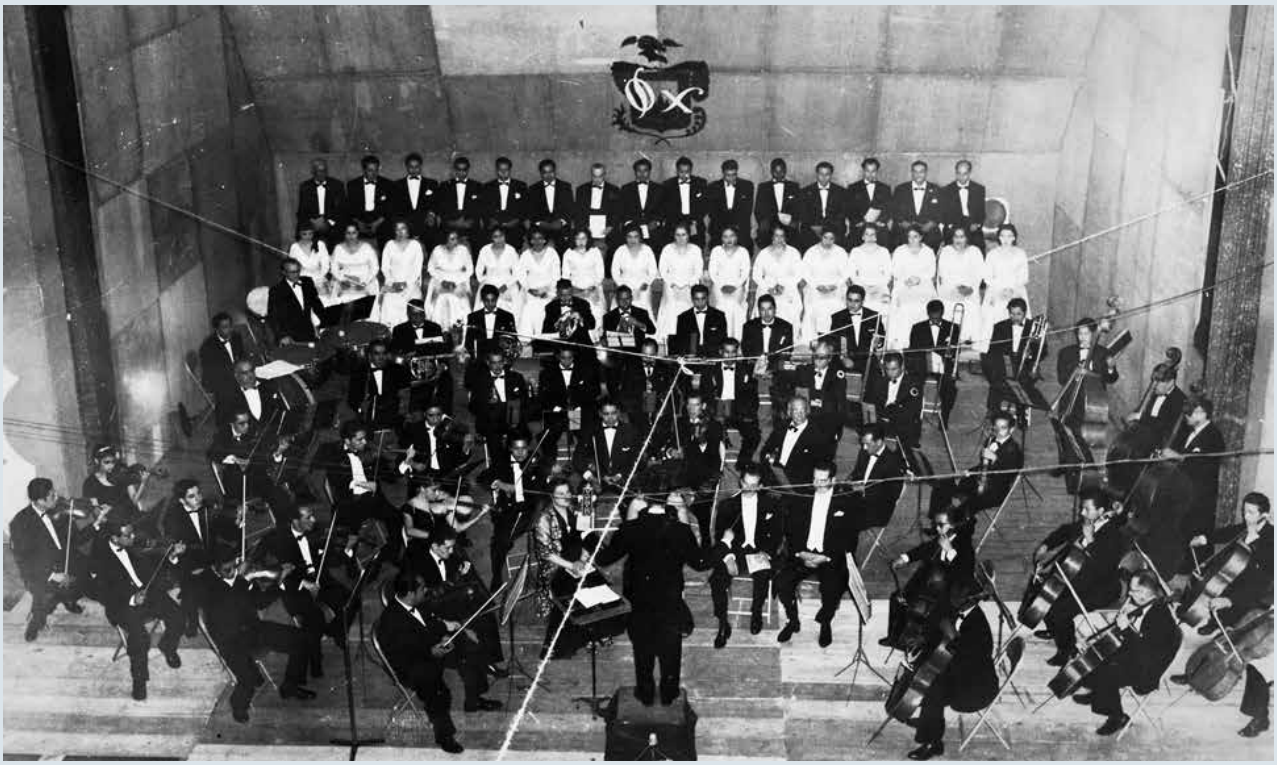
conservó el rasgo de herradura, que recordaba su filiación con los teatros italianos, hasta que fue demolido en la década de los setenta del siglo XX.

Aunque son numerosos los escenarios en los cuales continuó sus actividades la OSX (el Colegio Preparatorio de Xalapa, la Escuela Industrial o la Escuela Normal Veracruzana, por mencionar algunos), el traslado de la orquesta al Teatro del Estado General Ignacio de la Llave fue determinante. La primera temporada desarrollada en este espacio se inició el 22 de marzo del año de 1963 (Reyes Pale, Dorantes Guzmán, y Chirinos Calero 103-104), y sería el preámbulo de una convivencia entre la OSX y el Teatro del Estado que duraría medio siglo. Con una capacidad para recibir a 1200 personas –500 más que el teatro Lerdo–, este lugar, que había sido inaugurado apenas un año antes, respondía a su vez a la corriente arquitectónica del funcionalismo, estética que este 2019 –como la OSX– cumple 90 años de haberse impulsado en México.

El funcionalismo permeó casi todo el siglo XX bajo la consigna, como su nombre lo indica, de privilegiar la función en relación con el uso del edificio, a partir de la eliminación de todo simbolismo y de la excesiva ornamentación. Con base en este objetivo, gradualmente, el Teatro del Estado se fue adaptando a las necesidades de la orquesta. De hecho, luego de su remodelación en 2001-2002, se intentó fortalecer su dimensión artística. Entonces la antes llamada Sala Chica fue renombrada como Dagoberto Guillaumin y la Sala Grande, lugar icónico de la OSX, como Emilio Carballido.

No obstante, el Teatro del Estado –a pesar de sostenerse en el afán funcionalista que pretendía hacer de los edificios una máquina perfecta en diálogo con su uso– debido a una serie de implicaciones económicas y determinaciones políticas, no siempre consiguió la correcta habitabilidad para la música y sus usuarios, pues carecía de una serie de condiciones para los trabajos cotidianos de la orquesta y sus temporadas de conciertos.

Entre algunos de los problemas recurrentes, no solo para el Teatro del Estado sino para la mayoría de los teatros modernos, está el del foso para la orquesta en la re-



El teatro Lerdo en 1957 con la concha acústica que se montaba para mejorar la calidad del sonido.

presentación de óperas y ballets, puesto que la ubicación de este entre el escenario (foro) y el espectador normalmente conlleva un deterioro significativo del sonido, en gran medida causado por la mala disposición y la deficiencia acústica de este nivel subterráneo. Sin embargo, la OSX pudo apropiarse del Teatro del Estado y, por encima de las dificultades técnicas, establecer un vínculo entre la música y ese espacio que la memoria del público comenzó a asociar como el sitio de tres ámbitos diferentes de desempeño artístico: el teatral, el orquestal y el operístico.

Pero a la par de este desarrollo, la OSX también debía lidiar con la burocratización del Teatro del Estado y su utilización como sede de actos protocolarios gubernamentales, así como con la rutinaria celebración de eventos de distinta índole. Lo anterior llevó a una serie de iniciativas que, de 2002 a 2007, implementó sistemáticamente Carlos Miguel Prieto, director titular de la OSX, para propiciar la construcción de un espacio arquitectónico especialmente diseñado para la ejecución de la música sinfónica y que perteneciera a la Universidad Veracruzana. Después de superar infinidad de obstáculos, sobre todo presupuestales, el reconocido arquitecto Enrique Murillo (Xalapa, 1933) fue encargado de la monumental tarea de diseñar el nuevo teatro que recibiría a la OSX. Desde este momento, músico y arquitecto intercambiaron una serie de criterios que dieron origen a los requerimientos necesarios para establecer el programa arquitectónico, la disposición y las dimensiones de Tlaqná, Centro Cultural.

Tlaq-ná es una palabra que guarda eco con el sentido idóneo para una sala de conciertos, pues proviene del vocablo totonaco-papanteca que significa "el que interpreta". Tlaqná es uno de esos pocos edificios que simbolizan en conjunto, pues ha tenido la fortuna no solo de contar con una singular vista de la ciudad de Xalapa, sino que el diseño a cargo del arquitecto Enrique Murillo entra en concordancia con otra obra asesorada por él: la Unidad de Servicios Bibliotecarios y de Informática (USBI Xalapa, localizada en el Campus para la Cultura, las Artes y el Deporte). Ambas obras se han consolidado como un referente visual de la ciudad y de la Universidad Veracruzana, dos entidades con las que la OSX guarda un derecho de pertenencia que difícilmente cualquier otra institución estatal puede demandar. La técnica constructiva logra una amalgama entre la historia y la naturaleza, por medio de la integración del contexto ambiental y la dimensión cultural, fusión que proyecta la imagen de la OSX como sede del prestigio de la Universidad Veracruzana en este campo.

Tlaqná es, hasta este momento, la cima arquitectónica y del diseño estructural para Enrique

El Teatro del Estado en 2012.

Murillo. En esta obra se condensa el aprendizaje que el arquitecto obtuvo en la composición de otros desafíos, entre los cuales destacan: la Central de Autobuses de Xalapa (Caxa) inaugurada en 1990; las USBI de Boca del Río (2000-2001), Poza Rica (2004), Ixtaczoquitlán (2009) y Córdoba (2010); el edificio de la Secretaría de Finanzas y Planeación, antes Tesorería General del Estado (1979), y una vasta producción habitacional. Desde la década de 1950 hasta la fecha pueden apreciarse algunas de las constantes que Murillo despliega en la construcción de Tlaqná: los juegos volumétricos, la percepción de ligereza por la pendiente de sus losas inclinadas, la conexión del interior con el exterior mediante puentes, rampas y pasarelas que invitan a la interacción dinámica entre la gente, la transición de espacios bajos y sombríos con otros abiertos y llenos de luz en la distribución de niveles, que recuerdan los rasgos de las arquitecturas vernácula y precolombina al retomar y renovar parte del repertorio formal –cuadrados, triángulos, rectángulos, trapezoides y conoidales–, mediante los materiales de la región, como son la teja y la piedra negra –en tanto basamentos alusivos a lo tectónico– que actúan estereotómicamente –en la proyección de luz que proporciona la cueva– para resaltar el propósito de Enrique Murillo con respecto a Tlaqná: que la orientación sea la misma que la correspondiente a la Pirámide del Sol en Teotihuacán y se encuentre casi al unísono con la latitud norte (Castro Salgado 2018).

Así, en el transcurso de 2007 a 2013 se llevaron a cabo las labores constructivas cuidando detalladamente desde el lugar de emplazamiento hasta los pormenores acústicos, para dar albergue al sonido que disfrutarían 400 espectadores en la Sala Anexa y sus más de mil trescientos usuarios que semana a semana escucharían a la Orquesta Sinfónica de Xalapa. Para concretar una empresa de tal magnitud, además del apoyo acústico con base en una estructura rectangular y en el recubrimiento inferior con madera de encino, se recibió la asesoría de diversos expertos en sonido como la Kirkegaard Associates de Chicago. En este sentido, resulta interesante la solución para la concha acústica del recinto, fortalecida por piezas escultóricas curvas y transparentes suspendidas en el aire por medio de tensores que redireccionan el movimiento de los sonidos a partir de su manipulación electrónica, por la cual se redistribuye su funcionamiento según la pieza que se interprete. Sobre este asunto, Enrique Murillo señaló que se inspiró en algunas de las salas de concierto ocupadas por orquestas sinfónicas en Boston, Berlín, Viena y Ámsterdam, las cuales –según comenta el propio Murillo– parecen evocar la imagen de una gran "caja de zapatos". (2018)

En Tlaqná es notable la doble función para el terminado de los muros laterales de la parte superior, porque el sonido y la luz se acompañan del arte pictórico de Hiroyuki Okumura (Japón, 1963) –un artista que ya había colaborado con Murillo en otras ocasiones– a través de un mural que representa la neblina que caracteriza al bosque mesófilo de montaña, común en esta zona geográfica y que se ha sumado a la simbología de la ciudad.

La OSX se instaló en Tlaqná el 21 de agosto de 2013, con un concierto que además celebraba sus 84 años de vida y que fue dedicado a los trabajadores que construyeron esa nueva sala de conciertos. La música, como un bien al alcance de todos, es capaz de transportarnos a otra dimensión. Lo mismo ocurre con la arquitectura. Estas dos artes fusionadas en un contrato de convergencia creativa han gestado el nuevo corazón de la Orquesta Sinfónica de Xalapa. **LPyH**

Diferentes perspectivas de la Sala Tlaqná, ubicada en el Campus para la Cultura, las Artes y el Deporte (CCAD) de la Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz. Fotos: Edgar Alemán, Perseo Bernal y Archivo OSX.

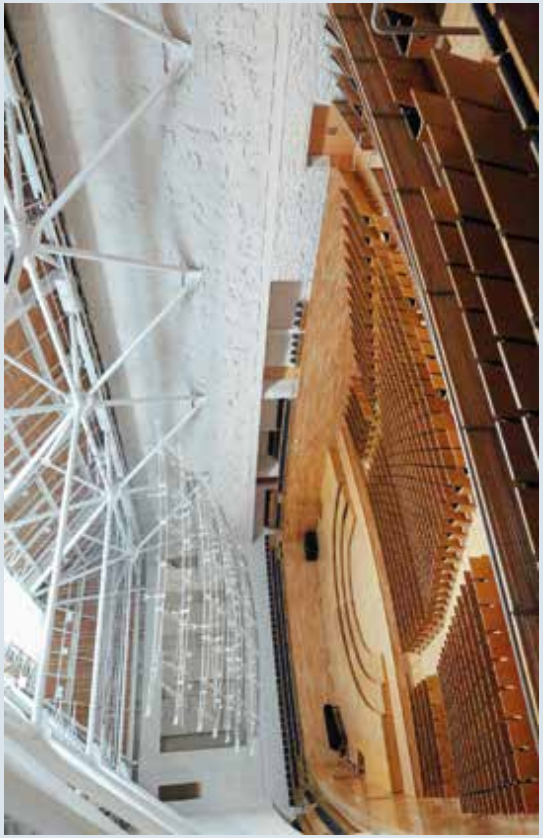
Referencias

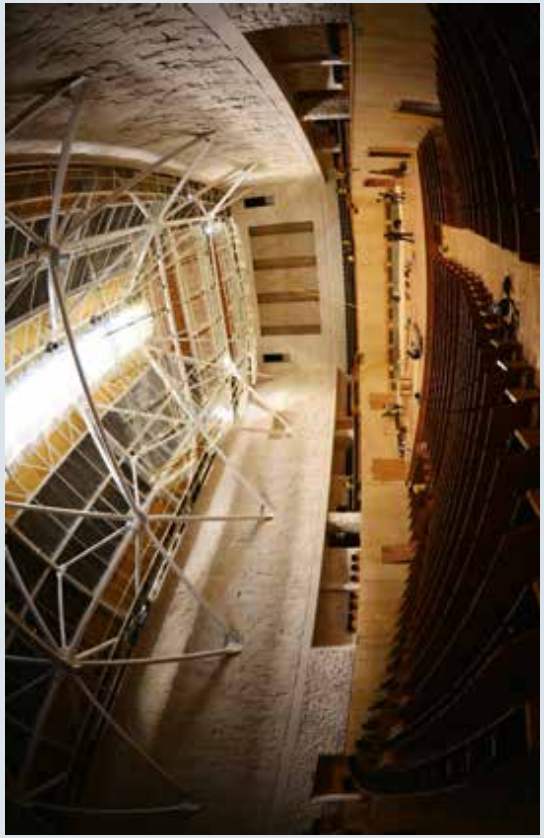
Castro Salgado, Selim Abdel. 2018. "Enrique Murillo arquitecto", *#Actual Arquitectura Contemporánea*, 26 de abril, video en www.youtube.com/watch?v=-tqhaBwo4pk.

Pasquel, Leonardo. 1947. *Perfiles de Xalapa*. México: Citlaltépetl.

Reyes Pale, Yolanda, Sergio Dorantes Guzmán y Patricio Chirinos Calero. 1994. *Orquesta Sinfónica de Xalapa*. Xalapa: UV.

Edgar Manuel Alemán Alonso estudia el doctorado en la Facultad de Arquitectura, Xalapa, de la UV. El resultado de sus investigaciones, editado en diferentes publicaciones colectivas, se centra en una práctica poético-sustentable de la arquitectura contemporánea.





LITERATURA Y MÚSICA: un viaje a la ondulante frontera

Mónica Sánchez

En 1907, Mahler le dijo a Sibelius: "La sinfonía es como el mundo. Debe abarcarlo todo". Esta misma pretensión la tuvieron y, ¿por qué no?, la tienen, la literatura en general y la novela en particular.

Música y literatura hacen el amor. No es un hecho aislado ni fortuito: se funden y se confunden; se distancian y se niegan; se contemplan y se moldean. A veces es él, el texto, quien toma la iniciativa. En otras ocasiones es ella, la música, la que se solaza, se encarama y seduce. Una vez que retozan en la cabeza del creador (ya sea compositor, ya sea escritor), se procede a la transmigración. El fruto reverdece, convertido en un arte que va más allá de lo musical y de lo literario, y que conduce tanto al éxtasis como al abismo.

Con motivo del 90 aniversario de la Orquesta Sinfónica de Xalapa, pasamos revista a sus últimos 90 programas[1] y descubrimos cómo texto y música tropiezan siempre con la misma piedra y acaban encontrándose invariablemente el uno en la otra.

La presente reseña es solo un breve apunte, un ovillo del que se desprenden múltiples hilos. Basta con tirar de uno de ellos para descubrir un intrincado laberinto de conexiones.

De Liszt y Sibelius a Mahler

En la cuarta semana de la programación de 2017, entre otras piezas, la OSX ofreció a la audiencia la *Cabalgata nocturna y Amanecer op. 55* de Jean Sibelius, y el *Poema sinfónico nº. 6, Mazeppa,* de Franz Liszt. En mayo de 2019, 89 programas más tarde, le tocó el turno a Gustav Mahler y a su *Quinta sinfonía*. En los extremos de la muestra nos topamos con tres compositores que llevan la literatura en las venas.

En 1907, Mahler le dijo a Sibelius: "La sinfonía es como el mundo. Debe abarcarlo todo". Esta misma pretensión la tuvieron y, ¿por qué no?, la tienen, la literatura en general y la novela en particular. Antonio Muñoz Molina –Premio Príncipe de Asturias de las Letras– en un interesante artículo titulado *Música y literatura, mundos paralelos,*[2] escribe:

> Pero en el fondo, todos aspiran a lo mismo, Sibelius y Mahler, Monk y Art Tatum, Flaubert y Chéjov y Tolstói y Joyce, a contar una historia perfecta y a expresar y contener el mundo. Al que trabaja con palabras, la música le ofrece una valiosa lección de humildad, que es también realismo: hay universos enteros que están más allá de ellas, complejidades, sutilezas, intensidades que existen al margen de las palabras. Hay cosas fundamentales que no pueden decirse, o que no deben decirse, o no tienen por qué ser expresadas verbalmente, explicadas.

De Félix Mendelssohn –el alumno favorito de Friedrich Zelter, quien, a su vez, colaboró estrechamente con Johann Wolfgang von Goethe–, la OSX ha programado, en el periodo que estudiamos en estas líneas, cuatro piezas; entre ellas, la obertura *Sueño de una noche de verano*. Y es que la sombra de Shakespeare, en el repertorio sinfónico y operístico, es alargada. "Las palabras –escribió Mendelssohn– tienen muchos significados y la música puede hacernos ver que todos ellos son correctos".

En pleno romanticismo y con la *Estética* de Hegel sobrevolando

Ensayo de la OSX, *ca.* 1964. Foto: Francisco Beverido.

el espacio, Franz Lizst *revoluciona* la hasta entonces más serena relación entre música y literatura (con permiso de Berlioz)[3] al concebir sus poemas sinfónicos. Richard Wagner intuyó el propósito del húngaro y, en cierto sentido, lo aplaudió, según apuntó en su escrito *Sobre las creaciones sinfónicas de Franz Liszt* (1857). Para Wagner, la genialidad de Liszt radicaba en su manera de crear composiciones musicales a partir de otras disciplinas. Es decir, Liszt moldeó un nuevo arte sobre una amalgama de textos y notas, de puntos suspensivos y de silencios. "La música empieza donde se acaba el lenguaje", apuntó Wagner. Solo que quizá el lenguaje nunca se acaba, por lo que la convivencia se hace inevitable.

> Siempre suelo prolongar las veladas con alguna lectura –escribió el compositor de Leipzig en 1869 al rey Luis II de Baviera– que, de ordinario, consiste en obras de alguno de nuestros grandes genios: Schiller, Goethe, Shakespeare; pero también puedo acudir a Homero, o al mismo Calderón… Es como la bendición nocturna: con mis libros, me hallo en inmejorable compañía y sé en todo momento a cuál de mis amigos elegir para la conversación".

De estas noches entre libros surgieron sin duda algunas de las piezas que se han ejecutado en las últimas temporadas, como el *Preludio y muerte de amor de Tristán e Isolda.*

De ida y vuelta

Mientras los compositores buceaban por los libros para satisfacer su hambre de totalidad, algunos grandes escritores aguzaban sus oídos y trascendían las palabras para hallar la esencia de la creación en la estructura. Nada se desdeñaba a la hora de crear y todo era susceptible de acabar apresado entre las líneas de un pentagrama o en los márgenes de una cuartilla. El nivel de exigencia era cada vez más alto. Sibelius quemó parte de su obra, como Franz Kafka le pidió que hiciera con sus escritos a Max Brod.

Ciertos escritores melómanos, o no tanto pero atentos a las fuentes de inspiración, convirtieron al compositor en personaje literario y a la música, en su alimento. Uno de los casos más obvios es el de Thomas Mann. "No soy un hombre visual, sino un músico desplazado a la literatura", escribió el premio nobel alemán en 1947. Mann caminó, y no lo hizo en solitario, sobre la cuerda floja que cruza la difusa frontera de las artes. Si el protagonista de *Muerte en Venecia,* Gustav von Aschenbach, adoptó rasgos de Gustav Mahler, el de *Doctor Faustus,* Leverkühn, se aproximaba peligrosamente a la figura de Arnold Schoenberg.

Otros compositores y otras piezas programadas por la OSX en este periodo se transmutaron en texto por el empeño de grandes literatos. En el marco de la FILU, la orquesta tocó *La consagración de la primavera,* de Ígor Stravinski, obra estrenada en 1913. Sesenta y cinco años más tarde, Alejo Carpentier (oído fino, pluma precisa) escribía su particular *La consagración de la primavera.* Otra novela del escritor cubano, *El acoso,* se inspira en la *Tercera sinfonía* de Beethoven, pero no solo en la temática de esta, también toma muy en cuenta su estructura, tal y como explicó

Una vida de héroe, op. 40, de Strauss, 2018. Foto: Andrés Alafita.

el propio Carpentier: "Mi novela está construida en forma de sonata, sobre tres temas iniciales (dos masculinos y uno femenino) con variaciones centrales y una coda. Y, para más, el relato entero cabe en el tiempo exacto que dura una correcta interpretación de la *Sinfonía heroica* de Beethoven".

En 2018, apareció en el repertorio de la OSX *El cazador maldito*, un poema sinfónico, de 1882, del compositor de origen belga César Franck, inspirado en la balada *El cazador salvaje* de Gottfried August Bürger. Muchas décadas más tarde, un poeta español, Eloy Sánchez Rosillo, *elaboró* el poema *César Franck a Augusta Holmes. Quinteto para piano y cuerdas*. Este es un claro ejemplo del camino de ida y vuelta que recorren la música y la literatura: la poesía puede derretirse ante la música, pero la música también puede, en un sentido no solo rítmico, hacerse poema.

En el marco de la FILU, la orquesta tocó *La consagración de la primavera*, de Ígor Stravinski, obra estrenada en 1913. Sesenta y cinco años más tarde, Alejo Carpentier (oído fino, pluma precisa) escribía su particular *La consagración de la primavera*.

Colisión o caricia

Lo que la realidad ha deteriorado, que lo repare la música, la literatura, o ambas a la vez, a través de colisiones y de caricias.

Si Schubert dejó una sinfonía inconclusa –programada por la OSX en su primer concierto, el 21 de agosto de 1929, y también, la última vez, en octubre de 2018–, el escritor guatemalteco Augusto Monterroso la *recupera* y saca a la luz en su relato *Sinfonía concluida*. La sensibilidad literaria de Franz Schubert no pasó desapercibida por sus coetáneos ni se la ha orillado al olvido en la actualidad. En este sentido, es muy curioso el comentario que Robert Schumann[4] escribió en una epístola que tenía como remitente a su futuro suegro, Friedrich Wieck: "Cuando interpreto a Schubert, es como si leyera una de las novelas de Jean Paul (Richter)".

Si Maurice Ravel, pura vitalidad, acudió hasta a las castañuelas en la *Rapsodia española* (1907-1908), la novela de Jean Echenoz, *Ravel,* cabalga entre la realidad y la ficción para retratar la vida del compositor de 1927 a 1937, sus últimos y enredados años de vida,

aquellos en los que una enfermedad neurológica lo condenó al silencio.

Si Shostakovich[5] fue un "genio con grilletes", la literatura de Julian Barnes, con su *El ruido del tiempo,* no trata de enmendar la plana a quienes pusieron el dedo acusador sobre Shostakovich, pero visibiliza el drama del creador frente a la despiadada burocracia de poder tentacular.

Si Shostakovich fue un "genio con grilletes", la literatura de Julian Barnes, con su *El ruido del tiempo*, no trata de enmendar la plana a quienes pusieron el dedo acusador sobre Shostakovich, pero visibiliza el drama del creador frente a la despiadada burocracia de poder tentacular.

Si Klaus Mann en su biografía sobre Tchaikovsky, *La sinfonía patética* (1935), fue benévolo y mesurado, restalló el látigo de su furia e indignación sobre Richard Strauss, dada la ambigüedad política de este. A pesar de su postura, ciertamente acomodaticia con el régimen de Hitler, Richard Strauss contó entre sus libretistas de cabecera con ilustres escritores judíos como Stefan Zweig, a quien llegó a confesar su total desapego de los principios nazis. Pero Klaus Mann, hijo mayor de Thomas Mann, no podía perdonarle que permaneciera en Alemania, que aceptase cargos y que no hubiera hecho del exilio la única postura decente. "¡Un artista de tal sensibilidad y al mismo tiempo obtuso en cuestiones de ideología y conciencia! ¡Un gran hombre sin ninguna grandeza!", escribió sobre Strauss en su autobiografía novelada.

Trascendencia compartida

En 1948, un año antes de fallecer, Richard Strauss aseguró no sin ironía: "Me he sobrevivido a mí mismo". En una época tan convulsa como la suya, él acabó muriendo plácidamente en su casa de Garmisch. Tenía 85 años. Su obra le ha garantizado una existencia si no eterna sí perdurable. Su presencia ha ido creciendo con las décadas en los repertorios orquestales del mundo entero. En el caso de la OSX, en los últimos 90 programas se han tocado nueve de sus piezas, casi todas amarradas con nudos de ballestrinque al mástil de la alta literatura. Entre ellas, *Así habló Zaratustra, Don Quijote* (con la enigmática presencia de un violonchelo tan virtuoso como el propio caballero de La Mancha) o el poema sinfónico *Una vida de héroe*.

Para rizar el rizo de todas estas conexiones entre literatura y música, y sin desviarnos de la programación de nuestra Sinfónica, presentamos el caso de Franz Werfel, tercer esposo de Alma Mahler. Werfel escribió *La novela de la ópera,* una obra presuntamente biográfica que narra el hipotético encuentro en Venecia, durante 1882, entre Wagner y Verdi, dos *vacas sagradas,* que han sido reiteradamente bienvenidas a la sala Tlaqná en las últimas cinco temporadas. Franz Werfel, con su prosa florida, hunde el dedo en la llaga: ¿quién es el *verdadero* artista? ¿El que se pone al servicio del pueblo, como Verdi, o el que ondea la bandera de la estética, como la única y sagrada responsabilidad *wagneriana*? Estas dos concepciones del arte (¿a quién servir?) generan dos lenguajes mucho más confrontados que los que surgen de la composición musical y de la literaria. En el fondo, y en la forma, música y literatura hacen el amor a todas horas. **LPyH**

Notas

[1] Este artículo no hubiera sido posible sin la gran aportación de los textos que, semana a semana, incluye el programa de mano de la OSX. Gracias a Alfonso Colorado, Axel Juárez, Diana Elisa Flores, Fausto Gómez, Moisés Martínez Espinosa y Enrique Vázquez Selem por su generosidad a la hora de compartir sus conocimientos.

[2] http://revistamercurio.es/ediciones/2013/mercurio-148/mundos-paralelos/

[3] Héctor Berlioz, estudioso de Shakespeare, Goethe y Byron, trabó amistad con Víctor Hugo y Alejandro Dumas. El compositor francés fungió como crítico musical en el *Journal des Débats* y recogió sus escritos en tres volúmenes.

[4] Aparecen tres obras de Schumann en los últimos 90 programas; entre ellas, su *Concierto para piano.*

[5] La OSX tocó, en estos dos años y medio, cuatro de sus sinfonías (*Sexta, Octava, Novena y Undécima* y el *Vals nº. 2* de la *Suite para orquesta de jazz nº. 2.*)

Mónica Sánchez es autora de *A ciegas. Milhistorias de la calle, En dos. Un viaje a las fronteras* y *Solo luna. Treinta cartas a una dama sin hogar* (ensayo); igualmente, de *La hija de Kafka y Zapatos rotos* (novela).

El Festival PABLO CASALS en el imaginario cultural de Xalapa

Enrique Salmerón

A seis décadas de haberse realizado, el Festival Casals sigue vivo en la memoria de la población xalapeña como uno de los eventos más trascendentes en la historia cultural de la ciudad. Y es que, con motivo del II Concurso Internacional de Violonchelo y del Primer Festival de Música Pablo Casals, la presencia en 1959 de este gran artista y de una pléyade de músicos de gran talla hizo de la capital veracruzana, durante dos semanas, el centro de atención de la actividad musical en el país.

El violonchelista Pablo Casals fue uno de los más reconocidos músicos del siglo xx y viajó con su instrumento por los cinco continentes ofreciendo su maravilloso arte. Pero se distinguió sobre todo por su humanismo: incansable defensor de los derechos humanos, testigo de dos guerras mundiales, luchó contra la ignominia y alzó la voz en defensa de sus compatriotas que sufrían el franquismo. En su autoexilio en Prades, Francia, dedicaba horas a escribir cientos de cartas a los refugiados españoles que se encontraban en los campos de concentración o en el exilio. El violonchelista Rubén Montiel atestiguó estos momentos de humanismo y recogimiento, cuando Casals escribía a mano las cartas que llevaban palabras de aliento, esperanza y, en algunos casos, una modesta ayuda económica a sus paisanos en desgracia.

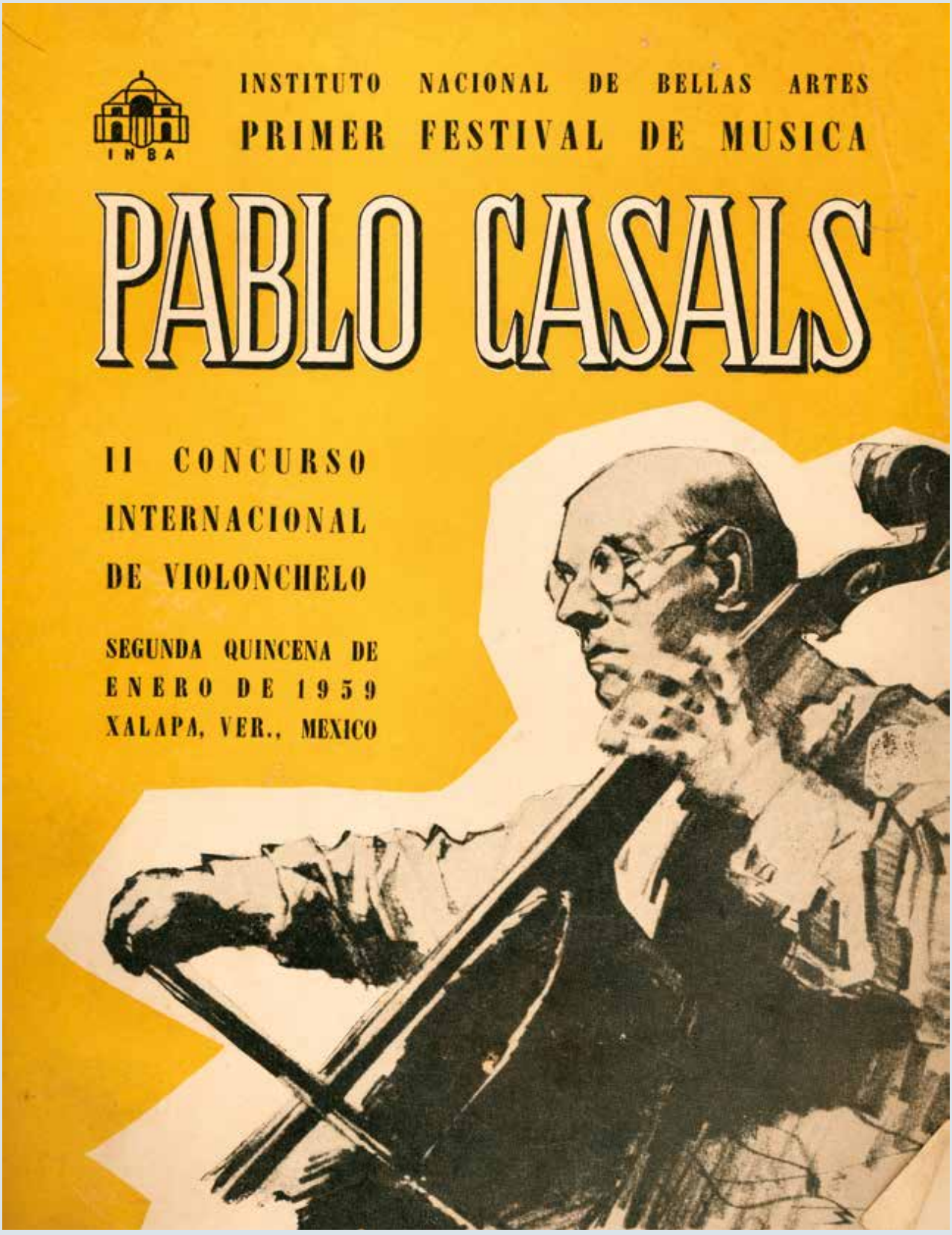
Estas acciones silenciosas despertaron el reconocimiento general, sobre todo de muchos españoles que se encontraban fuera de su patria. El mundo amaba a este artista y Xalapa no fue la excepción. El homenaje que le brindó la sociedad xalapeña representó una demostración de afecto y admiración hacia un gran ser humano y un gran músico.

Como parte del jurado del concurso se encontraban reunidos los más importantes violonchelistas del mundo, quienes heredaban la tradición musical de Casals; artistas como el francés André Navarra, el español Gaspar Cassadó, el ruso Mstislav Rostropovich, el estadounidense Maurice Eisenberg o el checoslovaco Miloš Sádlo. De la misma manera figuraban un grupo de jóvenes que ya eran reconocidos a nivel mundial, como la canadiense Zara Nelsova y el argentino Adolfo Odnoposoff; también se encontraban los mexicanos Blas Galindo, que en aquel momento era el director del Conservatorio Nacional, y Rubén Montiel, xalapeño y alumno en algunas ocasiones del maestro Casals. Igualmente se contaba entre este gran jurado una de las figuras más revolucionarias de la música latinoamericana, el compositor Heitor Villa-Lobos, quien en algún momento exclamó "el folklore brasileño soy yo". Toparse con este selecto grupo de artistas reunidos en el paraninfo del Colegio Preparatorio o verlos caminar tranquilamente por la ciudad debió de ser algo muy apreciado por la población.

El concurso tuvo resonancia mundial; asistieron 18 jóvenes de diferentes partes del mundo: Alemania, Checoslovaquia, Chile, Estados Unidos, Francia, Guatemala, Holanda, Israel, Japón, México y Suiza. El primer concurso se realizó en París en 1957 y fue el detonante para el desarrollo de muchos de los artistas jóvenes que participaron. En el caso de la edición en Xalapa, la mayoría consolidaron importantes carreras. El primer lugar se dividió entre el checoslovaco Josef Chuchro y el holandés Anner Bylsma; este último realizó una trascendente carrera internacional como intérprete de violonchelo barroco.

Algo que llama la atención es que a pesar de la relevancia de este evento, los biógrafos de Casals, tanto de esa época como de las páginas web actuales, no mencionan el concurso ni el festival musical realizado en esta ciudad. La página Wikipedia, por ejemplo, ofrece información errónea sobre el evento al indicar que se hizo en la Ciudad de México y equivocando el año.

De manera paralela se realizó el Primer Festival de Música Pablo Casals; no hubo un segundo. Sin embargo, en esta edición el Insti-



Cartel del II Concurso Internacional de Violonchelo y Primer Festival de Música Pablo Casals, Xalapa, 1959. Cortesía de Enrique Salmerón.

tuto Nacional de Bellas Artes programó un importante número de artistas y grupos nacionales: por la parte local participaron el Coro de la Universidad Veracruzana y la Orquesta Sinfónica de Xalapa. Entre los grupos enviados por el INBA figuraban la Orquesta Sinfónica Nacional, dirigida por Luis Herrera de la Fuente; el Coro de Madrigalistas, dirigido por Luis Sandi; la Compañía de Ballet de Danza Contemporánea; el tenor Carlos Puig y el pianista Miguel García Mora. El contenido de los programas estaba conformado por obras de los compositores, escenógrafos y coreógrafos mexicanos más relevantes de la primera mitad del siglo XX, como José Pablo Moncayo, Blas Galindo, Carlos Chávez, Manuel M. Ponce, Miguel Covarrubias, entre otros. El 19 de enero "…los presentes se trasladaron al Museo de Antropología de la Universidad Veracruzana, que fue inaugurado por el Sr. Lic. Antonio M. Quirasco, Gobernador del Estado" ("Casals en Xalapa", Roberto Bravo Garzón y Ramón Rodríguez, *La Palabra y el Hombre* 9, ene.-mar. 1959, 131). Se refiere al primer edificio del Museo de Antropología en su actual ubicación.

Al revisar la programación presentada por los grupos del INBA, reflexiono sobre la importancia y el compromiso que había en esa época para promover la creación artística nacional y, en este caso, a los compositores de entonces. Esta iniciativa se venía gestando como un pensamiento colectivo a partir de la Revolución mexicana y se convirtió en política de Estado en 1921 con José Vasconcelos como secretario de Educación Pública, ratificándose con la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes en 1946 con su fundador, el compositor Carlos Chávez. En resumen, había gran interés en apoyar y difundir la producción artística, como parte de un discurso de integración e identidad nacional.

Al lograr conjuntar a una cantidad importante de personalidades internacionales, nacionales y locales, la comunidad xalapeña se sumó de manera entusiasta al evento, hecho que transformó en buena medida la visión cultural de la ciudad, ya que a partir de ese momento se empezó a considerar la cultura como un eje de desarrollo. La primera acción fue la construcción del Teatro del Estado General Ignacio de la Llave para las actividades culturales y artísticas de la Universidad y que serviría como sede para la Orquesta Sinfónica de Xalapa.

Desde ese año hasta la década de los noventa, nuestra localidad no había tenido un evento similar. Como parte de los discursos gubernamentales se ha dicho que Xalapa es una ciudad cultural por excelencia: no tiene industrias, tampoco playas, ni sitios arqueológicos; sin embargo, su riqueza radica en sus museos, galerías y en la extensa variedad de actividades culturales de teatro, danza, música, artes plásticas que en ella se ofrecen. Todo el tiempo se ha pensado en la posibilidad de crear un festival al estilo del Cervantino, debido a la cantidad de artistas que radican en la ciudad. Con esta idea en mente la OSX propuso en esa década la creación de dos festivales: Junio Musical y el Festival Xalapa, que presentaban ópera, solistas internacionales y grandes obras sinfónicas. De manera incipiente se realizó el Festival Internacional Erasmo Capilla (2006), en donde, a semejanza del Casals, se tuvo la oportunidad de escuchar a muy destacados artistas internacionales; los Festivales Internacionales de Jazz (a partir de 1998); los Encuentros Internacionales de Guitarra llevados a cabo en 10 ocasiones. También se realizaron dos ediciones del Hay Festival (2012 y 2013), una fiesta de la literatura que conjuntó una pléyade de escritores del más reconocido prestigio internacional.

Con lo anterior podemos observar que en las últimas décadas se ha apostado al desarrollo cultural como una fuente de crecimiento para la ciudad, favoreciendo también a los sectores económicos, turísticos y comerciales. Se ha visto que las instancias oficiales han apoyado estas propuestas; también es interesante observar la participación de la iniciativa privada, misma que ha sido entusiasta aunque limitada.

Finalmente, es importante señalar que si bien en el Festival Casals de 1959 las instancias que coadyuvaron a su realización contaron con pocos recursos económicos para enfrentar los costos del evento y tenían carencias de infraestructura cultural y turística, lograron realizar un evento internacional de gran nivel. Hubo voluntad política, aunque sin duda la simpatía que despertaba la personalidad de Casals fue también un elemento decisivo.

Hoy en día es necesario cuestionar y replantear las políticas culturales de nuestro país, a fin de que puedan ofrecer estrategias para la promoción y proyección de eventos de gran calidad artística, que formen parte de un proceso y que a su vez contribuyan al desarrollo educativo y social de México, como una forma diferente de mirarnos a través de la cultura. Xalapa está a la espera de otro evento como el Casals, que la sacuda y mueva las conciencias en beneficio de una ciudad que se ha caracterizado, a través de los años y en diferentes circunstancias, por su vocación cultural. **LPyH**

Enrique Salmerón es investigador de la UV, guitarrista y promotor cultural. Con trayectoria nacional e internacional, su línea de investigación es el desarrollo de la música y la cultura nacional, con énfasis en la guitarra, así como en la tradición xalapeña.

Adolfo Domínguez, Casals y su esposa –Martha Montañez–, Fernando Paseiro.

Algunos de los premiados: Alexander Vectomov, de Checoslovaquia; Luis García Renart, de México; Aleth Lamasse, de Francia, y Anner Bylsma, de Holanda.

Las fotografías del Festival Casals son cortesía del Archivo histórico de Enrique Salmerón. Las descripciones se hacen en el orden acostumbrado

>

En la parte de atrás, el dramaturgo Hugo Argüelles y la escritora Elena Poniatowska. Al frente, Casals con uno de los concursantes, Arthur S. Howard, de los Estados Unidos.

Atrás: Milos Sadlo, Mstislav Rostropóvich, Zara Nelsova, Rubén Montiel, Alexis Weisenberg, André Navarra. Adelante: Adolfo Odnoposoff y Blas Galindo.

Segunda fila: Eva Sámano de López Mateos; persona no identificada; Lew Riley esposo de la actriz, Dolores del Río; Adolfo Domínguez. Fila tercera: a partir del tercero a la izquierda Miguel Álvarez Acosta, Sra. De Quirasco, Antonio Quirasco, Pablo Casals, Martha Montañez. Cuarta fila: Heitor Villa-Lobos.

Pablo Casals interpretando *El canto de los pájaros* en el patio central de Palacio Municipal.

Universidad Veracruzana

OSX

Orquesta Sinfónica de Xalapa

Universidad Veracruzana

WWW.ORQUESTASINFONICADEXALAPA.COM

OSXUV

MAHLER

LANFRANCO MARCELLETTI, DIRECTOR TITULAR

NOV. 09 VIE 19:00
10 SÁB 18:00

TLAQNÁ, CENTRO CULTURAL

TLAQNÁ, CENTRO CULTURAL
LOCALIDADES $120 · 80 · 30
BOLETOS EN TAQUILLA

Presentación de la *Sexta* de GUSTAV MAHLER por la OSX

Arturo Cuevas Guillaumin

La principal controversia en torno a la *Sexta sinfonía* se origina en el hecho de que Mahler, al parecer tras un periodo de intensa duda, decidió modificar el orden de los dos movimientos centrales [...] definiendo el nuevo orden tan solo tras el ensayo final previo al estreno, que él mismo dirigió en Essen el 27 de mayo de 1906.

Los días 9 y 10 de noviembre de 2018 la *Sexta sinfonía* de Gustav Mahler fue presentada por la Orquesta Sinfónica de Xalapa junto con su actual director titular, Lanfranco Marcelletti. La oportunidad para escuchar en dos jornadas sucesivas una obra de tal riqueza y complejidad, valiosa y atractiva por sí misma, lo es más aún en este caso por haber sido presentada con los dos posibles ordenamientos de los movimientos centrales. Aparte de ser sumamente controvertido e intensamente discutible, tal cambio de orden propicia también –desde un punto de vista estrictamente musical– muchos y muy fuertes cambios en la percepción de numerosas ideas y relaciones dentro de la Sinfonía. Si bien una exposición completa de la cuestión excede ampliamente los límites de un texto como el presente, algunos de los más destacados argumentos serán brevemente expuestos y comentados a continuación, y espero que también este breve ensayo pueda resultar útil como orientación o incitación para el lector interesado.

La *Sinfonía* fue compuesta por Mahler durante los veranos de los años 1903 y 1904; la orquestación quedó completada el 1 de mayo de 1905. La obra está dispuesta en cuatro movimientos, cuyo orden originalmente era el siguiente: *1. Allegro energico, ma non troppo*; *2. Scherzo: Wuchtig*; *3. Andante*; *4. Finale: Allegro moderato*. La principal controversia en torno a la *Sexta sinfonía* se origina en el hecho de que Mahler, al parecer tras un periodo de intensa duda,[1] decidió modificar el orden de los dos movimientos centrales, de *Scherzo* y *Andante* (S-A) a *Andante* y *Scherzo* (A-S), definiendo el nuevo orden tan solo tras el ensayo final previo al estreno, que él mismo dirigió en Essen el 27 de mayo de 1906.

La revisión de muy diversos elementos en sus obras era una práctica habitual por parte de Mahler; en algunos casos tales revisiones continuaban también después de la publicación de las partituras. Un ejemplo: los últimos detalles de orquestación modificados por Mahler en su *Cuarta sinfonía* fueron apuntados tras las últimas presentaciones en que la dirigió, en enero de 1911 con la Filarmónica de Nueva York, casi diez años después de su estreno, y tan solo unos pocos meses antes de su propia muerte. La modificación del orden en los movimientos centrales de la *Sexta sinfonía* probablemente sea la revisión más drástica realizada por Mahler a una de sus obras del periodo posterior a 1900.

Es pertinente destacar que la *Sexta* es la única de sus sinfonías concebida y realizada de acuerdo con el plan estructural de una sinfonía "clásica", esto es, en cuatro movimientos según una disposición que, ya desde la época de Haydn y Mozart, había establecido su preponderancia mediante muy numerosos ejemplos:[2] un primer movimiento a partir de una estructura amplia en forma de sonata; el segundo en un tempo lento, o relativamente lento, en relación con el conjunto; el *scherzo* –heredero del minueto– o su sustituto en el tercer lugar; en el cuarto un *finale* que, a partir de un procedimiento cultivado cuando menos desde Beethoven, puede ser de un peso

< Diseño: Sinsuni E. Velasco Gutiérrez.

La revisión de muy diversos elementos en sus obras era una práctica habitual por parte de Mahler; en algunos casos tales revisiones continuaban también después de la publicación de las partituras. [...] La modificación del orden en los movimientos centrales de la *Sexta sinfonía* probablemente sea la revisión más drástica realizada por Mahler a una de sus obras del periodo posterior a 1900.

y una complejidad no menores a los del primer movimiento. (En el caso de la *Sexta*, el *finale* es más extenso que los dos movimientos intermedios reunidos.)

La disposición del minueto como segundo movimiento de este diseño era una opción bastante usual entre aproximadamente 1750 y 1770, pero después fue relegada lo suficiente como para que la aparición de un *scherzo* en el segundo lugar fuese considerada novedosa e inusual, como muestra el ejemplo de la *Novena sinfonía* de Beethoven. Otras sinfonías con un *scherzo* por segundo movimiento que Mahler conoció son la *Segunda* de Robert Schumann, y las *Octava* y *Novena* de Anton Bruckner.

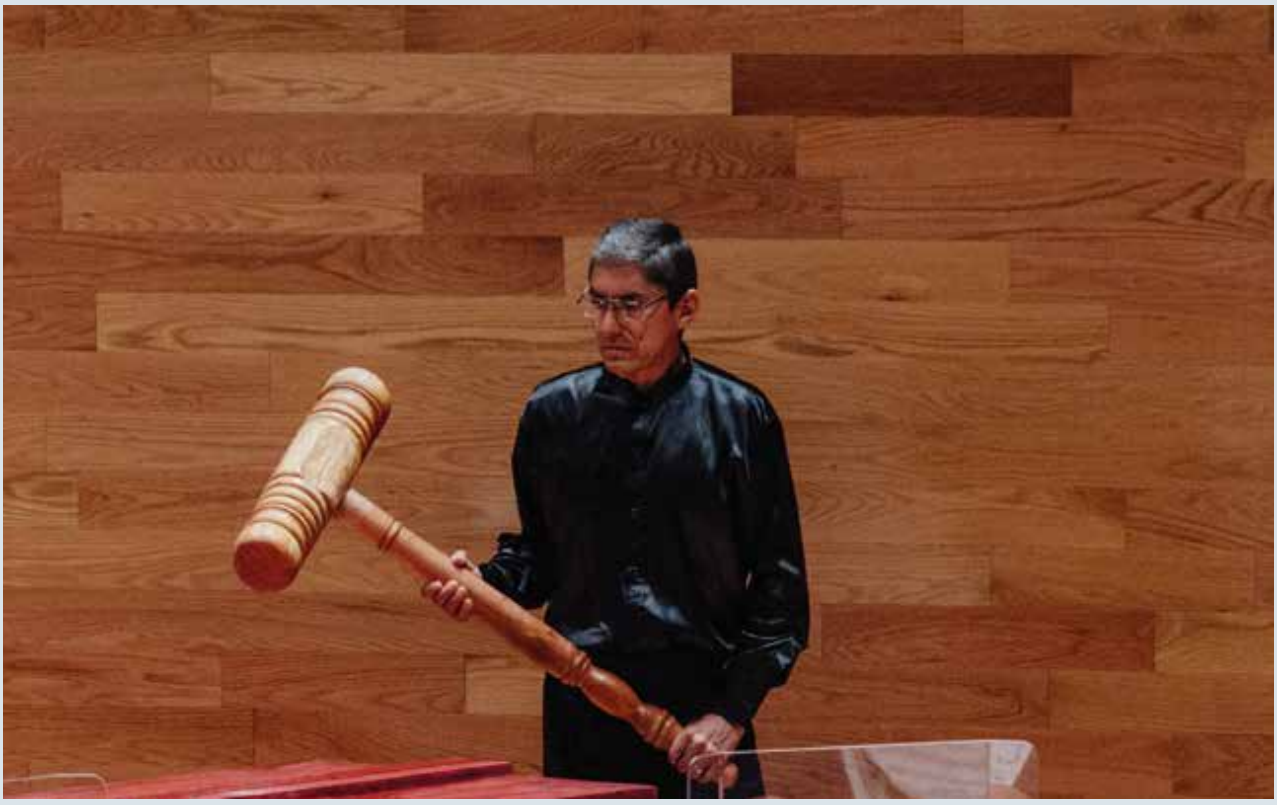
Muy inusualmente para las obras de madurez de Mahler, la disposición tonal a gran escala es también "clásica", pues la obra inicia y termina en la tonalidad principal de la menor, en la que tres de los cuatro movimientos están centrados, hallándose el *Andante* en mi bemol mayor, normalmente la región tonal más distante de la. Tras la composición de la *Cuarta sinfonía* (1899-1901), la *Sexta* y la *Octava* (una obra extremadamente inusual en otros aspectos) son las únicas sinfonías de Mahler cuyo inicio y conclusión se hallan enmarcados en una misma tonalidad.

Para la fecha del estreno, la firma C. F. Kahnt de Leipzig ya había puesto la obra a disposición del público en tres formatos distintos, todos con el orden original S-A: partitura de director en gran formato, partitura de estudio, y la versión para piano a cuatro manos realizada por Alexander von Zemlinsky. Tras el estreno Mahler continuó con la revisión ya iniciada, modificando muchos pasajes en los cuatro movimientos, que incluyeron la anulación del tercer golpe de martillo en el *Finale* y la reorquestación del pasaje correspondiente. Los numerosos cambios, incluyendo el nuevo orden A-S, fueron incorporados por C. F. Kahnt (con una considerable inversión adicional de tiempo, esfuerzo y dinero) en una nueva edición de la partitura en los tres formatos, mientras que a las existencias aún sin vender de la primera edición se les incorporó una fe de erratas especificando que la obra debía presentarse con el orden A-S.

Mahler dirigió esta sinfonía en dos ocasiones más, en Munich y Viena, manteniendo el orden A-S, y no existe ninguna evidencia ni documento que señale o sugiera que él considerase retornar al orden original de los movimientos intermedios.[3] El orden A-S fue respetado en todas las presentaciones siguientes salvo por una excepción muy significativa y, al parecer, única: un par de presentaciones dirigidas por Willem Mengelberg en Ámsterdam. (El propio Mengelberg, amigo y colaborador de Mahler, había presentado el estreno neerlandés de la *Sexta* en 1916, siguiendo el orden A-S.) No existe certeza en cuanto a las razones que llevaron a Mengelberg a dudar en este aspecto, pero él consultó la cuestión con Alma, la viuda de Mahler, que contestó en un telegrama fechado el 1 de octubre de 1919: "Primero *Scherzo*, después *Andante*". Tanto el comunicado de Alma como la posterior anotación de Mengelberg en su partitura personal ("A partir de la indicación de Mahler II primero *Scherzo* después III *Andante*") han sido frecuentemente citados como testimonio a favor de que Mahler habría cambiado posteriormente de idea y retornado al orden S-A (Bruck 2004, 24 ss.).

Sin embargo, la sinfonía fue presentada casi sin excepciones con el orden A-S, situación que se mantuvo hasta la publicación de una nueva edición crítica realizada por Erwin Ratz para la Internationale Gustav Mahler Gesellschaft, en 1963. En ella, Ratz retornó al orden A-S, mencionando en su reporte de revisión que Mahler habría modificado el orden original

> hasta cierto punto bajo la influencia de terceras personas... Pero Mahler reconoció muy pronto que la idea subyacente en la obra había sido destruida y restauró la secuencia original. No obstante, desafortunadamente no se dio ninguna indicación apropiada debido a un descuido por parte del editor de la partitura, de modo que siempre imperó la incertidumbre sobre el orden deseado por Mahler [traducción del autor] (Ratz 1963).



Sexta, de Mahler, con el martillo que se utiliza en el cuarto movimiento. Sala Tlaqná, 2018. Foto: Andrés Alafita.

Desde un punto de vista estrictamente musicológico, el problema más serio de las afirmaciones de Ratz es el de no contar con ningún apoyo documental sólido acerca de la supuesta "influencia de terceras personas" sobre Mahler, ni tampoco sobre el "descuido por parte del editor" para restaurar el orden S-A (Kubik 2004). Ratz tampoco explica cuál es la "idea subyacente de la obra" misma que, sin embargo, sí ha sido propuesta por otros autores. Para el musicólogo Michael Steinberg (1995) y el compositor David Matthews,[4] un aspecto fundamental de tal idea musical puede definirse como una refinada progresión basada en relaciones tonales "cuyo efecto todos percibimos incluso si no somos capaces de nombrarlas" (Steinberg 1995, 320).

Uno de los principales motivos en la sinfonía es la simple progresión de un acorde de la mayor a uno de la menor (primera aparición en los compases 59- 60 del primer movimiento; tal motivo se halla significativamente ausente en el *Andante*).

Durante la mayor parte de la segunda mitad del primer movimiento (desde el c. 251 hasta la conclusión del mismo en el c. 481), Mahler evita muy cuidadosamente presentar a la menor como área tonal estable, y el primer movimiento concluye, de hecho, triunfalmente en la mayor. "Así, el inicio del *Scherzo* en la menor llega como un *shock*, un escalofriante recordatorio del motivo mayor-menor" (Matthews). La relación entre los comienzos del *Scherzo* y del *Allegro* inicial es sumamente clara; para Steinberg, el inicio del *Scherzo* sugiere "una suerte de parodia del primer movimiento", cuyo "impacto es mayor si sigue de inmediato tras él" (Steinberg 1995). Tras esta sucesión, el *Andante* brinda un reposo que Steinberg y Matthews coinciden en percibir como más significativo en el orden S-A.

Un aspecto esencial para realizar tal efecto se halla en la elección de mi bemol mayor como tonalidad central para el *Andante*, con su distanciamiento armónico extremo con respecto al la menor del *Scherzo*. Igualmente fundamental es el hecho de que tal área de mi bemol mayor es anticipada por Mahler en el pasaje final del interludio ubicado en la sección central del *Allegro* inicial (cc. 196-250; la sección en mi bemol tonicalizado corresponde a los cc. 225-250). Ahí, el mi bemol mayor se ve muy violentamente *apartado* por el inicio de una nueva sección en el c. 251, de forma que, tras la frustración experimentada en el primer movimiento, mi bemol mayor halla finalmente su realización musical y afectiva en el *Andante*. Mahler inicia el *Finale* con una introducción cuyo punto de partida armónico es el área tonal de do menor (tonalidad relativa de mi bemol mayor y, como tal, muy estrechamente vin-

Gustav Mahler por Laura JaCe.

culada a ella), que conduce sin ninguna transición al retorno del área tonal de la menor en el c. 9, junto a la reaparición del motivo mayor-menor, no escuchado desde los compases finales del *Scherzo*. Evidentemente, tal comienzo causa un efecto profundamente distinto dependiendo de si es escuchado tras el *Scherzo* o tras el *Andante*.

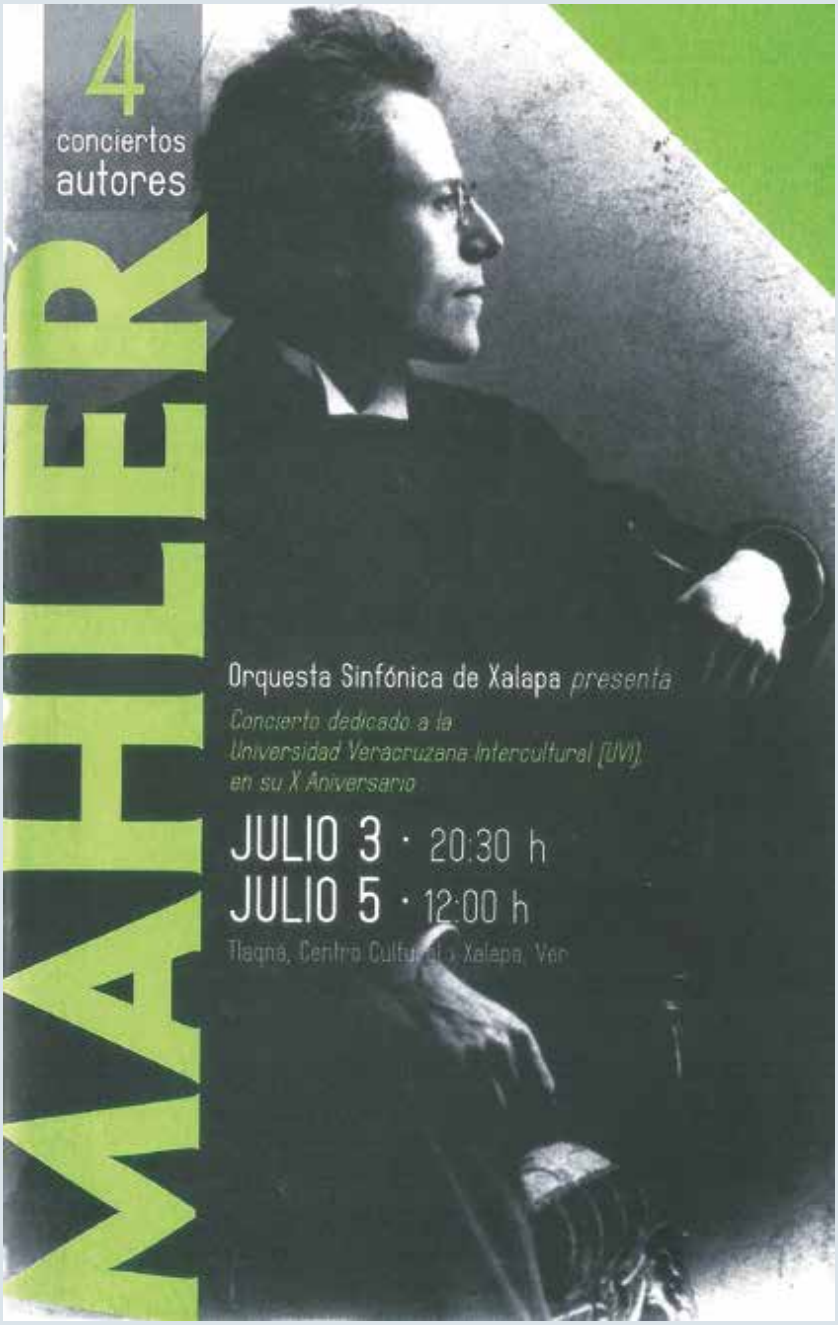
Uno de los hechos que se hallan más allá de toda controversia es que hasta ahora no se han encontrado evidencias de que Mahler expresara razón alguna (musical o de otro tipo) para fundamentar su decisión, ni tampoco de que alguna vez manifestase la intención de revisar nuevamente el orden de los movimientos intermedios para restaurar la "idea subyacente de la obra original". Tal idea surge a partir de una concepción estructural y de una sensibilidad estética sumamente poderosas, y coincido con Matthews y Steinberg en considerar que se halla fuertemente perturbada en el orden A-S. Respecto a su presentación con la OSX, Marcelletti, dirigiéndose al público, afirmó la idea de que algunos de los problemas implícitos en tal decisión son tan difíciles de dirimir que no sería posible llegar a un acuerdo o solución que dejase satisfecho a todo el mundo. Por ello, optó por presentar los dos posibles órdenes así como también la variante en el pasaje correspondiente al tercer golpe de martillo en el *Finale*, en cada uno de los dos días sucesivos sin, por otra parte, expresar una preferencia por alguna de ellas.

Del todo a favor del orden A-S, Bruck comenta sobre la posibili-

dad de presentar ambos ordenamientos:

> Como curiosidades... tales presentaciones pueden resultar ocasionalmente interesantes, pero haciendo justicia a Mahler (así como a cualquier otro compositor) la audiencia de un concierto debería cuando menos ser advertida anticipadamente de que lo que están por escuchar no es la forma en la cual el compositor legó la obra, ni como deseó que fuese escuchada [...]Dado que Mahler llegó tan lejos para reordenar los movimientos centrales de su *Sexta sinfonía*, sin duda corresponde a las sociedades profesionales, estudiosos y biógrafos el apoyar la causa de su música y, en particular a aquellos que como ejecutantes se ocupen de esta partitura, asegurarse de que los últimos deseos de Mahler sean respetados [traducción del autor] (Bruck 2012, 32-33).

Por otro lado, tras reconocer las carencias en la argumentación de Ratz y la validez de las evidencias históricas presentadas por Bruck, Matthews sugiere no descartar la posibilidad de que un gran artista puede ser capaz también de cometer errores con respecto a su propia obra: "Estoy convencido de que Mahler estaba equivocado. No afirmaría algo así de no estar seguro de que, en su concepción original, él compuso una de las más grandes sinfonías trágicas... Las razones de Mahler, tal como he sugerido, seguramente no eran puramente artísticas". Tras la más amplia difusión de las evidencias presentadas por Bruck y de su aceptación oficial por parte de la Internationale Gustav Mahler Gesellschaft, ya anunciada por Reinhold Kubik, es previsible que la tendencia dominante favorecerá de nuevo al orden A-S.



Diseño: Frida Aguirre Merlos.

Ante una decisión que –evidencias y argumentos diversos aparte– es muy compleja, la opción elegida por Marcelletti resulta informada, informativa y sumamente enriquecedora para los que hemos escuchado ambas presentaciones. Personalmente puedo afirmar que muchos de los hechos musicales aquí muy superficialmente comentados fueron mucho más claramente perceptibles a partir de la audición de ambos conciertos, y por ello intento brindar una idea de por qué un cambio de orden en una obra como esta es algo muy serio y no tan solo una curiosidad o anécdota que, dependiendo de otros factores, puede resultar más o menos interesante. Creo que esto es válido también en los numerosos casos en los que el oyente

Personalmente puedo afirmar que muchos de los hechos musicales aquí muy superficialmente comentados fueron mucho más claramente perceptibles a partir de la audición de ambos conciertos, y por ello intento brindar una idea de por qué un cambio de orden en una obra como esta es algo muy serio y no tan solo una curiosidad o anécdota que, dependiendo de otros factores, puede resultar más o menos interesante.

inteligente y auténticamente interesado no puede expresar sus impresiones de manera técnica.

De no existir tan fuertes implicaciones artísticas todo el asunto puede limitarse (como triste y frecuentemente sucede) a una discusión sobre los hechos históricos en torno a la decisión de Mahler, a las confusiones originadas por el telegrama de Alma, al cuestionable proceder editorial de Ratz, al gusto personal de *x* o *y*, etc. Todo ello es sin duda fascinante, pero también secundario si no se toma en cuenta la estatura de la obra en sí, por todo lo que implica en cuanto a la expresión de ideas cuya claridad se mantiene, fortalece, debilita o pierde, dependiendo de un orden muy cuidado de presentación. ¿Cabría imaginar, como un posible ejemplo, un cambio similar en el orden de los movimientos centrales de la *Séptima sinfonía* de Beethoven?

Aunque los desacuerdos en torno a la *Sexta sinfonía* se hallan lejos de terminar, creo que en nuestro caso una parte de lo más importante es manifestar la gratitud por el enorme privilegio de contar con una orquesta como la Sinfónica de Xalapa, con la capacidad y medios para proponer y realizar empresas como esta, y de permitirnos experimentar con la opulencia, emoción e inmediatez que únicamente son posibles en una audición en directo la profunda y trágica elocuencia de una de las más grandes obras de la literatura orquestal, al respecto de la cual Alban Berg expresó en una carta dirigida a Anton von Webern: "Hay una única *Sexta*, a pesar de la *Pastoral*". **LPyH**

Referencias

Bruck, Jerry. 2004. "Undoing a 'Tragic' Mistake". En *The Correct Movement Order in Mahler's Sixth Symphony*, editado por Gilbert Kaplan. Nueva York: The Kaplan Foundation.

Kubik, Reinhold. 2004. "Analysis versus History: Erwin Ratz and the Sixth Symphony". En *The Correct Movement Order in Mahler's Sixth Symphony*, editado por Gilbert Kaplan. Nueva York: The Kaplan Foundation.

Matthews, David. *The order of the middle movements in Mahler's Sixth Symphony*. http://www.david-matthews.co.uk/writings/article.asp?articleid=76

Ratz, Erwin. 1963. *Revisionsbericht* a la edición crítica de la Sinfonía no. 6. Lindau: C. F. Kahnt.

Steinberg, Michael. 1995. *The Symphony: a Listener's Guide*. Nueva York: Oxford University Press.

Notas

[1] A partir del testimonio sobre los ensayos y el estreno por Klaus Pringsheim, director asistente de Mahler y cuñado de Thomas Mann.

[2] Las otras dos sinfonías de Mahler concebidas y realizadas en cuatro movimientos (*Cuarta* y *Novena*) corresponden a esquemas distintos, mientras que la *Primera*, presentada casi siempre como una sinfonía cuatro movimientos, fue originalmente concebida como un poema sinfónico en dos partes y cinco movimientos.

[3] Una documentación clara, completa y muy detallada de la situación se halla en el artículo *Undoing a "Tragic" Mistake*, de Jerry Bruck, publicado en *The Correct Movement Order in Mahler's Sixth Symphony*, editado por Gilbert Kaplan (New York: The Kaplan Foundation, 2004), y disponible en el vínculo siguiente: https://www.posthorn.com/Mahler/Correct_Movement_Order_III.pdf. Como puede apreciarse a partir del título, los muy fuertes argumentos presentados ahí son a favor del orden S-A, aunque debe mencionarse también que todos ellos son históricos y no estrictamente musicales.

[4] David Matthews, *The Order of the Middle Movements in Mahler's Sixth Symphony*. La muy inteligente e interesante argumentación de Matthews puede leerse completa en el vínculo siguiente: http://www.david- matthews.co.uk/writings/article.asp?articleid=76. Traducción del autor.

Arturo Cuevas Guillaumin es compositor y profesor en la Facultad de Música de la UV. Activo también como conferencista, es autor de obras (vocales, de cámara y orquestales) que han sido presentadas en diversos foros en México y Estados Unidos.

LA OSX y los jóvenes compositores

Itzá García

He decidido hacer hincapié en estas composiciones, ya que ambas abordan técnicas y recursos actuales en la escritura orquestal, fueron escritas por jóvenes menores de 35 años y ejemplifican la inclusión de música nueva en la programación habitual de una orquesta sinfónica.

Toda la música fue alguna vez contemporánea. Los llamados grandes maestros: Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, mostraron su trabajo por primera vez ante la sociedad de su época. Gracias a esta escucha primigenia, intérpretes, educadores, directores y otros compositores han podido reconocer la importancia de sus creaciones, las cuales han servido como base de lo que conocemos como teoría de la música. La constante interpretación y audición los ha mantenido vigentes, y actualmente sus obras forman parte de la programación de los conciertos a los que asiste la mayoría del público.

El estreno de una obra de reciente creación es un punto de partida para el diálogo entre los creadores –portadores de mundos sonoros nunca antes escuchados–, los directores que programan esta música, los instrumentistas que la interpretan y el público partícipe de su primera escucha.

La Orquesta Sinfónica de Xalapa, en su primera temporada de conciertos 2019, estrenó obras de dos jóvenes compositores: *Ilusorio poliforme,* del mexicano Ángel Gómez y *Espejos en el vacío,* del colombiano James Diaz. He decidido hacer hincapié en estas composiciones, ya que ambas abordan técnicas y recursos actuales en la escritura orquestal, fueron escritas por jóvenes menores de 35 años y ejemplifican la inclusión de música nueva en la programación habitual de una orquesta sinfónica.

Ilusorio poliforme

Ángel Gómez (1988), nacido en Toluca, Estado de México, es egresado del Conservatorio de Música de este estado. Ganador del primer lugar del V Concurso Internacional de Composición Musical Museo Iconográfico del Quijote (2014), ha sido becario en dos ocasiones del Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico (PECDA) del Estado de México.

Su obra *Ilusorio poliforme* (2018) es un concierto para trombón y orquesta, escrito por encargo de David Pozos, trombonista principal de la Orquesta Sinfónica de Xalapa, quien la interpretó en su estreno mundial bajo la dirección de José Areán. La pieza se divide en secciones contrastadas por su actividad rítmica y complejidad tímbrica. Para lograrlo, el compositor hace uso de las llamadas *técnicas extendidas*, formas no tradicionales de producir sonido en un instrumento musical que modifican su timbre (la característica que nos permite reconocer los diferentes instrumentos), y amplían la paleta de colores sonoros. Gracias a ellas, un instrumento puede adquirir características de otro. Por ejemplo, un clarinete puede articular como un instrumento de percusión, o un violín sonar *aflautado*. Así, instrumentos que son tradicionalmente monofónicos, aquellos que producen solo una nota a la vez, como la flauta, pueden generar múltiples sonidos simultáneos o simplemente cambiar ligeramente el color de una única nota a través de medios alternativos. Gómez se vale de estos recursos para contraponer secciones rítmicamente activas, con momentos lentos donde la orquesta actúa como soporte para el trombón solista, el cual se ve envuelto en contextos musicales contrastantes y cuyo discurso toma nuevos significados a lo largo de la pieza.

Espejos en el vacío

James Diaz (1990), nacido en Fosca, Colombia, tiene una maestría en Composición de la Manhattan School of Music y actualmente cursa el doctorado en la Universi-

James Diaz. Foto: Mariángela Quiroga.

dad de Pennsylvania como becario Benjamin Franklin. Ha sido acreedor al Premio de Composición de la Filarmónica de Bogotá (2018) y al Premio Nacional de Música en Composición del Ministerio de Cultura de Colombia (2015).

Espejos en el vacío (2017) fue estrenada bajo la batuta de Eduardo Leandro en el marco de la Feria Internacional del Libro Universitario de Xalapa 2019, la cual tuvo a Colombia como país invitado. Esta obra también presenta una búsqueda de expansión tímbrica a través de las técnicas extendidas. Sin embargo, la estrategia compositiva de Diaz es distinta a la de Gómez, ya que muestra un acercamiento poco usual a la escritura orquestal a través de la composición modular, técnica basada en la repetición constante de un pasaje, o módulo musical, por una cantidad de tiempo determinada en la partitura. Esto es similar a lo que ocurre cuando se mira a través de un caleidoscopio, donde las mismas piezas reordenadas revelan formas distintas; la superposición de todos los instrumentos orquestales crea entramados sonoros que pueden ser más o menos densos dependiendo de la cantidad y variedad de patrones que suenen simultáneamente. De esta manera, la obra de Diaz construye momentos de tensión y relajación, que juegan con la percepción del tiempo: módulos cortos y muy rítmicos dan la sensación de rapidez, mientras que los largos y poco rítmicos se perciben como lentos.

Para los creadores, el estreno de una obra implica experimentar de primera mano el esfuerzo que realiza una orquesta sinfónica para preparar un concierto, además de la satisfacción de ver y escuchar el resultado del laborioso proceso que conlleva componer una obra orquestal.

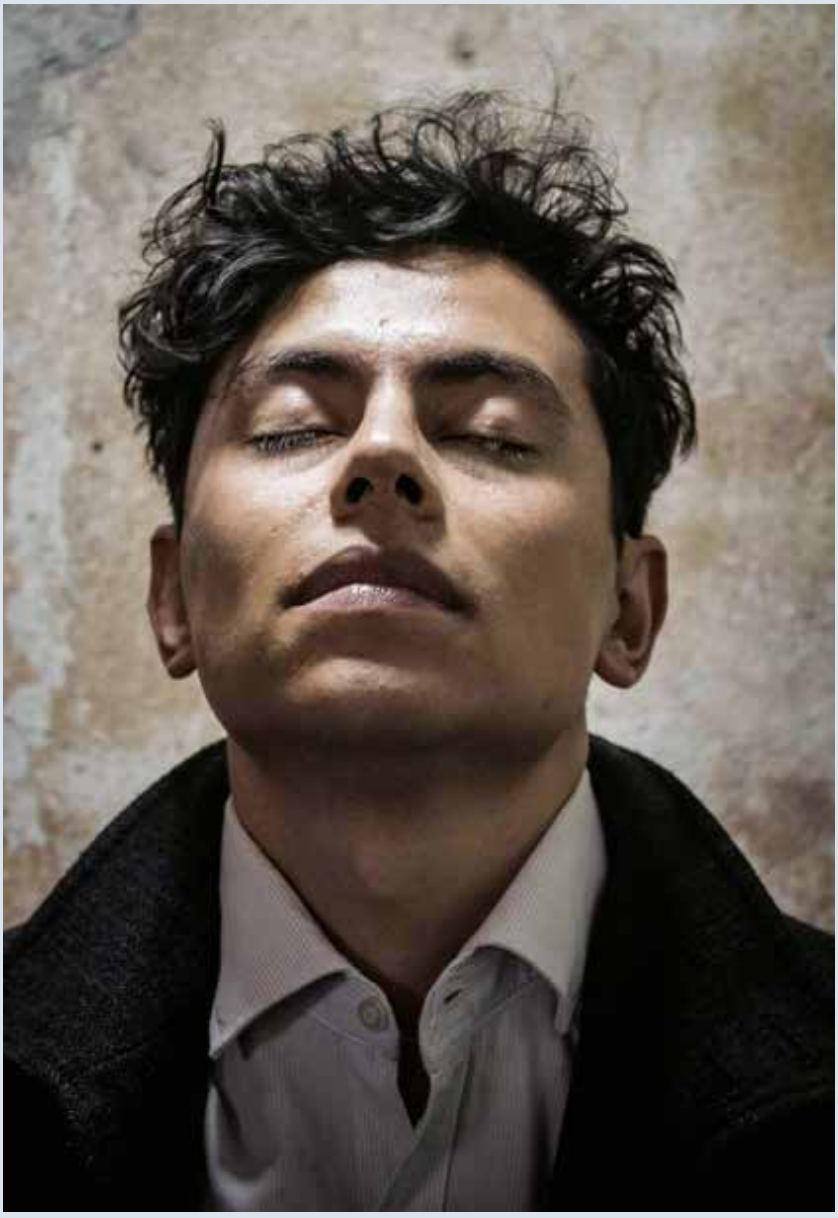
El proceso de colaboración

Con esta breve explicación de recursos contemporáneos busco resaltar las características que distinguen a estas obras del grueso del repertorio orquestal, lo que no quiere decir que sean completamente opuestas, puesto que las estrategias y recursos de la música nueva provienen de reflexiones y reacciones sobre la tradición musical occidental. La labor de directores e instrumentistas es reconocer

los puntos de diferencia y similitud entre tradición e innovación que les permitan integrar discursos contemporáneos en programas que también incluyen obras clásicas.

Para los creadores, el estreno de una obra implica experimentar de primera mano el esfuerzo que realiza una orquesta sinfónica para preparar un concierto, además de la satisfacción de ver y escuchar el resultado del laborioso proceso que conlleva componer una obra orquestal. El aprendizaje ganado en esta interacción no solo ayuda al compositor a crear más y mejores obras, también forma parte de las enseñanzas que pueda impartir a sus futuros alumnos, experiencia que se obtiene a través del intercambio de ideas con intérpretes y directores. La programación de esta música presenta a los oyentes una alternativa respecto al repertorio orquestal habitual, a través de la cual pueden descubrir nuevas sonoridades y ampliar su panorama musical. En México existen recursos poco integrados a la composición orquestal, como la electroacústica en soporte fijo, la electroacústica en vivo, el *live coding*, los multimedia, la multidisciplina y demás procesos interactivos, que proponen vínculos entre la obra musical y el público más allá del formato de concierto.

Al principio de este texto observé que el estreno de una obra de reciente creación es un punto de partida para el diálogo. Como en toda interacción humana, habrá ocasiones en que la colaboración será mejor que en otras, así como orquestas y oyentes que se identificarán más con algunas obras nuevas que con otras. Lo imprescindible en esta colaboración es la escucha como primer paso para abrir espacios de comunicación e intercambio de opiniones.



Ángel Gómez. Foto: Mónica Arias.

El aporte que realiza la Orquesta Sinfónica de Xalapa junto con su director titular, Lanfranco Marcelletti, y directores invitados como José Areán y Eduardo Leandro, no debe pasar desapercibido. Se trata de una oportunidad para contemplar tres grandes fuerzas: creación contemporánea, interpretación y escucha primigenia, unidas para compartir y reflexionar sobre la música nueva en un espacio de cooperación, respeto y profesionalismo. **LPyH**

Itzá García estudia la maestría en Composición en la UV. Sus obras han sido interpretadas por las orquestas Sinfónica y de Cámara de la Facultad de Música (ambas de la UANL), y la Orquesta Universitaria de Música Popular de la UV.

Xalapa musical
ESBOZOS

Alfonso Colorado

La primera vez que se oye una orquesta es una sacudida: la sedosidad de la cuerda, el brillo de los metales, la dulzura de las maderas, lo variado de los timbres, la potencia de una coda…

I. DESTELLOS

¿Qué son 90 años de una orquesta para una persona? Una abstracción, un océano de conciertos que se superponen y diluyen en la memoria, donde solo algunos brillan sin caducidad. En los años noventa recuerdo una impresionante *Consagración de la primavera* dirigida por Jorge Mester, la primera vez que vi que un director podía cambiar el sonido de una orquesta; a un Luis Herrera de la Fuente octogenario dirigiendo con vigor la *Heroica*. En vísperas del Festival Europalia 1993, la OSX tocó durante varias semanas el repertorio que llevaría a Holanda, Bélgica y Luxemburgo, que fue mejorando hasta que en el concierto de despedida se oyeron versiones antológicas de *Sensemayá* y *El pájaro de fuego* en una noche de euforia en el Teatro del Estado. A esta memoria se han integrado conciertos dirigidos por Lanfranco Marcelletti Jr., como *Las bodas de Fígaro* en 2017 o, en 2018, *Música para Praga 1968* de Karel Husa, o la *Sinfonía n.º 11, El año 1905,* de Dimitri Shostakovich, vívidas descripciones de masacres de civiles y del imperio de la violencia, ecos que resuenan en nuestra cotidianidad. Son memorables también los conciertos dirigidos anualmente desde 2014 por Rafael Palacios, quien utiliza criterios retóricamente informados en obras barrocas y del clasicismo.

*

La primera orquesta que oí fue una danzonera en el parque Zamora, en Veracruz: piano, sección de cuerdas y de alientos, timbales, su cadencia era cálida y envolvente. A principios de los años ochenta, durante un paseo familiar en Los Lagos se oyó música a lo lejos; mi madre decidió seguirla y llegamos al teatro al aire libre del IMSS. La orquesta apenas cabía en el escenario, los músicos vestían de blanco, dirigía Herrera de la Fuente. Tocaban la *Pequeña serenata nocturna* y el *Huapango*, que desconocía. No es el mero paso del tiempo lo que ha cambiado el orden de las cosas. Aquellas tranquilas noches de verano se asentaban sobre un sistema de bienestar que incluía la cultura; por ello el IMSS tenía teatros en todo el país. El Estado sostenía librerías, salas de cine y bibliotecas públicas de primera (la Biblioteca de la Ciudad lo era); tenía un canal de televisión, el 13, donde se transmitían cosas como la integral de las sinfonías de Beethoven desde Viena, dirigidas y comentadas por Leonard Bernstein. La iniciativa privada participaba en esto; por ejemplo, la televisora dominante tenía un canal cultural que presentaba conciertos, documentales, coloquios; las compañías discográficas contaban con una división de música clásica; había editoriales que se dedicaban exclusivamente a publicar colecciones de clásicos literarios y musicales en tiraje masivo para su venta en supermercados. Esto se cimentaba sobre cierta estabilidad económica pero no era lo único; aquel gobierno autoritario y antidemocrático mantenía parcialmente, a pesar de todo, el pacto social originado décadas atrás, que trataba de satisfacer las necesidades básicas de la mayor parte de la población. No es casualidad que entonces la mejor educación básica y media fuese la pública, a la que aspiraban desde los más pobres hasta los más ricos, impartida en escuelas que integraban, no sin dificultades, a todas las clases. El consenso compartido por el Estado y la sociedad comenzó a resquebrajarse a principios de los años ochenta; en el campo llevaba roto por lo menos dos décadas.

*

El cine de la Época de Oro incorporó a menudo la música clásica pero en las matinés del cine Xalapa en los años setenta –Viruta y Capulina, El Santo, Chabelo y Pepito– era de otro tipo. Eran las caricaturas de la TV las que incluían fragmentos de obras de Mendelssohn, Rossini, Schubert…; tenían por lo menos veinte años de haberse creado, pero antes de internet los productos culturales no caducaban tan rápido. La primera vez que oí el *Concierto de Brandenburgo n.º 3* fue en el comercial de un rancho porcino; los anuncios estuvieron detrás de mis primeras audiciones: el

Portada del programa de Europalia, 1993. Imagen cortesía de Enrique Salmerón.

Capricho español (quesos), *Carmina Burana* (coches), *Cuadros de una exposición* (alfombras), la *Sinfonía española* (cigarros). En la era de los *mass-media* ¿podía ser de otra manera? Para mi generación las caricaturas fueron la primera escuela melómana, tardé años en disociarlas de lo que escuchaba en el recinto musical (todavía a veces hacen un guiño). Aquel primer concierto al aire libre no fue una iniciación, el rock y el blues eran irresistibles. Hacia 1990 me encontré de nuevo con la OSX. La primera vez que se oye una orquesta es una sacudida: la sedosidad de la cuerda, el brillo de los metales, la dulzura de las maderas, lo variado de los timbres, la potencia de una coda… es el orden en la diversidad.

*

A los conciertos en el Teatro del Estado iba toda la Facultad de Música. Maestros y estudiantes, vestidos del diario, leían la partitura, reían con los errores, los comentaban en voz alta e incluso los abucheaban, caldeando el ambiente (tal y como hacía el público en el París de Berlioz). La programación era más modesta que la de ahora pero nadie faltaba. La comunidad musical ya no asiste en pleno a los conciertos de la OSX, la vida artística, cultural y académica local se ha ampliado, dispersando al público y la Facultad de Música tiene una agenda variada (cursos, conferencias, conciertos especiales). Otras circunstancias influyen en la atomización; aquella era una ciudad pequeña cuyo radio era abarcado efectivamente por el Teatro del Estado; ahora carece de límites, las zonas nuevas son unidades aisladas fuera de la cuadrícula urbana (a menudo con una sola vía de acceso y salida) y el transporte público apenas existe. Tlaqná es un lugar espléndido, aunque para quien no tiene coche es complicado volver a casa tras el concierto. A pesar de todo, el público no universitario va en aumento, tal es la demanda de música.

*

Hay rituales en el interior de la OSX que dejan una marca indeleble en el profano, como la marcha fúne-

Diseño: Sinsuni E. Velasco Gutiérrez.

bre de la *Heroica* ante el féretro de un miembro de la orquesta cuando fallece; las cosas que ocurren tras bastidores forman parte de su tradición y matizan la interpretación cada ocho días. Antes de un concierto hay músicos que apenas están nerviosos mientras otros no pueden disimularlo, sobre todo si tocarán un solo. Es notorio el entusiasmo del novato, que decrece concierto a concierto. Escuchar un ensayo permite observar la edificación de la obra, y cuando no se solucionan por completo ciertas carencias aumenta la expectación del concierto. El público tiene sus rituales, como aplaudir a la mitad de una pieza con sincero entusiasmo (algo aceptable antes de que el concierto adquiriera un carácter litúrgico) o aunque todavía el director no ha bajado la batuta, lo que interrumpe el precioso silencio que forma parte de la obra. La memoria guarda conciertos con metidas de pata, cosas chuscas, sorpresas tristes (el fallecimiento de algún miembro de la orquesta pocas horas antes), algún accidente sin consecuencias… Que cada quien evoque sus recuerdos al respecto.

*

La fonoteca es una valiosa guía, pero hay detalles que ni la mejor tecnología ni las mejores grabaciones pueden dar. El proceso ideal, me parece, es escuchar la obra en grabaciones y después en vivo, no una cosa sin la otra. ¿De qué manera conocerla si no se oye varias veces? ¿Cómo aquilatar una ejecución si no es comparándola con la tradición interpretativa? Sin embargo, por muy notable que sea la *Sinfonía fantástica* con Eduard van Beinum y la Orquesta del Concertgebouw de Ámsterdam (Decca, 1951), en cualquier parte del mundo, para un melómano que tenga a su alcance una orquesta, la referencia será la cadena de interpretaciones locales, como la de la OSX el 26 de enero de 2018, contrastando sus variaciones se conocerán mejor obra y orquesta. Una temporada es un curso. En la era de internet oír música es más fácil que nunca; oír una orquesta es, como desde hace siglos, un privilegio.

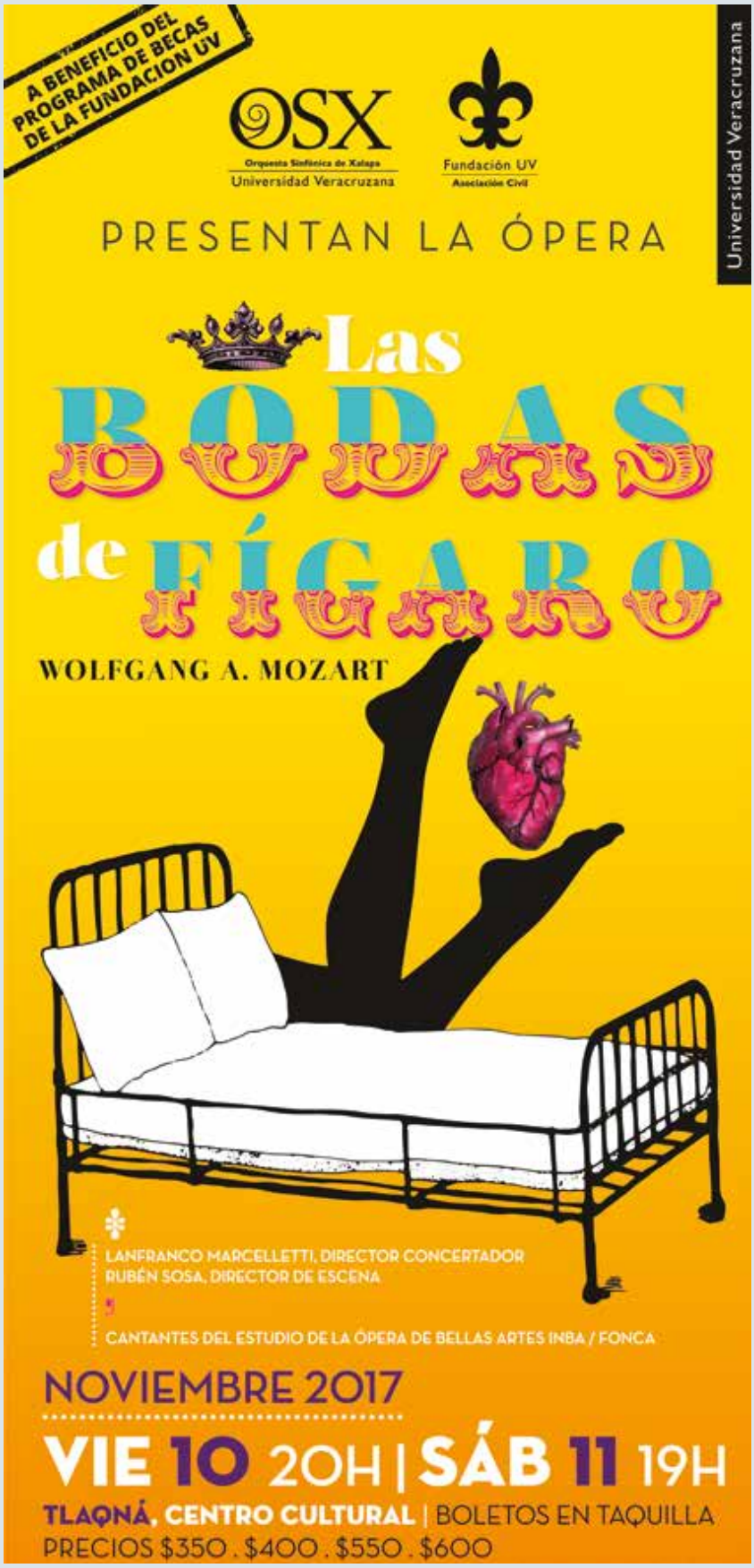
*

En Xalapa hay muchas vías de acceso a la música clásica. Los conciertos en Xallitic, el Palacio Municipal o la Catedral han atraído a un público que nunca iría a una sala de conciertos. Cuando solo se podía oír una obra teniendo un disco o grabándola en un *cassete* (de todas maneras había que conseguir el disco), Radio UV ponía al alcance un acervo que ampliaba el repertorio de la sala de conciertos, lo que compensaba el deficiente sonido en AM. Guillermo Cuevas se distinguía de otros locutores porque no solo consignaba el compositor y la obra sino sus movimientos, su lugar y fecha de composición, la orquesta y el director, la duración y otros detalles que mostraban que la música no se limitaba al sonido; también en Radio UV Alejandro Vázquez Romero tenía un programa que relacionaba música y literatura. En la preparatoria Oficial B había una materia optativa de música clásica.

Un vecino, investigador de la UV, escuchaba sinfonías, conciertos y óperas (que gentilmente me grababa); mi hermana, estudiante en la Facultad de Música, ensayaba en casa. La UV permea de muchas maneras la vida cotidiana en Xalapa, a la que convierte en un aula.

*

La OSX es un recordatorio de que estamos circunscritos por el tiempo y por una generación. Quizá ya no queda nadie que la haya escuchado dirigida por su fundador, Juan Lomán (1929-1945) y cada vez hay menos personas que habrán oído a Limantour en su primer periodo (1944-1952) o a Ximénez Caballero (1952-1962). Nunca oí a Herrera (1975-1984) o a Diemecke (1986-1987) como titulares, apenas leí notas de Juan Vicente Melo. Fui un asistente regular entre 1991 y 1995, durante el tercer periodo de Savín (1990-2001) a quien muchos escuchas actuales no oyeron; en pocos años aquella OSX me dio las bases para sopesar otras orquestas en otros lugares. El 8 de noviembre de 2013 entré por vez primera en Tlaqná con el mismo asombro que todavía provoca en quienes asistíamos al Teatro del Estado; aunque la acústica de la nueva sala no es perfecta (algo difícil de conseguir) es mucho mejor que la de su anterior sede. Aquel día escuché la *Sinfonía n.º 1* de Sibelius y el *Concierto para dos pianos* de Poulenc con Diana Castro y Jan Bratoz. La OSX es otra orquesta y la misma. A veces, por un acto reflejo, veo a atrilistas (Kalarus, Guzmán, Saldívar) con quienes conocí el repertorio canónico. De esa tradición musical, soterrada pero firme, forman parte grupos como el Taller de Ópera del Teatro del Estado (creado por Olga Baldassari), la Orquesta de Cámara de la Universidad



Diseño: Sinsuni E. Velasco Gutiérrez.

(dirigida por Rino Brunello), el Cuarteto Clásico (dirigido por Francisco Lomán y después por Ángel Ruiz, violinistas de la OSX), el Ensamble Clásico de Guitarras, el Trío Varsovia, la Coral Infantil de Xalapa (fundada por María Luisa Domínguez), La Pequeña Cantoría (fundada por Ana Elgarte), los Recitalistas de la UV y los ensambles que los miembros de la orquesta han formado. La temporalidad define a directores, músicos, público. La OSX, como institución, no solo quiere decir una infraestructura estable sino que en nuestro lugar estuvo alguien antes y lo estará después, que la orquesta nos sobrevivirá. Esta es la realidad que trata de englobar la palabra *tradición*.

II. INDICIOS

El primer tercio del siglo XX en Veracruz fue agitado: la huelga de Río Blanco, el huracán de la Revolución, el movimiento inquilinario en el puerto de Veracruz, la reforma agraria (y la violenta respuesta de los latifundistas), el asesinato de obreros en la fábrica de San Bruno y otros hechos cuyo eco todavía resuena. Los gobiernos posrevolucionarios impulsaron un proyecto modernizador cuyo símbolo más visible ahora es el Estadio Xalapeño, inaugurado bajo el gobierno de Heriberto Jara (1924-1927). En los gobiernos de Adalberto Tejeda (1920-1924, 1928-1932) y Gonzalo Vázquez Vela (1932-1935) se impulsó la creación de escuelas normales regionales, que incluían pensión para los alumnos, la mayoría hijos de campesinos; se establecieron jardines de niños en centros de trabajo y escuelas de alfabetización para adultos. Este proyecto acusadamente social tenía una vertiente educativa, cultural y artística. El Estadio Xalapeño fue punta de lanza en varios sentidos,

En septiembre de 1930 el gobernador declaró que consideraba al arte como instrumento de lucha social. Todo esto está por estudiarse, lo que parece claro es que detrás del surgimiento de la OSX no hay actuación solo de algunas personas sino de fuerzas sociales en una época convulsa.

como el cinematográfico (así lo ha documentado la investigadora Elissa Rashkin) con la película que Atanasio D. Vázquez rodó sobre su construcción, que está perdida. Con Jara los estridentistas proyectaron un programa editorial para consumo popular. Tejeda en persona negoció en la capital que el 20 por ciento del impuesto federal se destinara a educación, no a la construcción de caminos. Bajo su gobierno se creó en 1924 el Departamento Universitario y, en 1926, con Jara, se puso la primera piedra de la Universidad Veracruzana (que no se inauguraría hasta 1944). Muchas de estas iniciativas fueron efímeras o limitadas pero desencadenaron la movilización social. Vázquez Vela promulgó en Veracruz una nueva ley de educación, modernizadora e inclusiva. Lázaro Cárdenas lo nombró secretario de Educación Pública (1935-1939). Vázquez Vela promovió la creación en 1935 de una oficina encargada de los libros de texto gratuitos, antecedente de la instituida en 1959; asimismo jugó un papel clave en la creación del Instituto Politécnico Nacional (1936) y el Instituto Nacional de Antropología e Historia (1939). Tanto en la reforma de 1934 al artículo tercero constitucional, que postuló una educación socialista, como en la proliferación de escuelas rurales en el país entre 1935 y 1940, el antecedente fue el laboratorio social de Veracruz.

*

Esos movimientos sociales tenían una dimensión específicamente musical. Algunos elementos provenían del régimen porfirista (las becas al extranjero para músicos, la creación de orquestas típicas en todo el país en 1884 y en Veracruz la de la Banda de Rurales en 1886, antecedente lejano de la OSX) pero los cambios fueron drásticos. En 1926, con Jara, se creó el Departamento de Cultura Estética Popular, que relanzó la creación de orquestas típicas (y que el gobierno de Tejeda fomentó específicamente entre las organizaciones obreras). El gobernador era un melómano (tocaba el chelo), pero su interés personal no alcanza para explicar la fundación en 1929 de la OSX; es posible que el hecho fuera un hito en una cadena de iniciativas culturales. Por algo en septiembre de 1930 el gobernador declaró que consideraba al arte como instrumento de lucha social. Todo esto está por estudiarse, lo que parece claro es que detrás del surgimiento de la OSX no hay actuación solo de algunas personas sino de fuerzas sociales en una época convulsa. De ser así, uno de los objetivos de la política del Estado posrevolucionario entre 1920 y 1930 –que las clases populares accedieran a la (llamada) alta cultura– habría tenido un antecedente en Veracruz, donde la vida musical fue intensa desde el siglo XIX (como lo han mos-

ORQUESTA SINFONICA DE XALAPA

CUARTA SERIE DE CONCIERTOS 1993

PROGRAMA VI

		DURACION APROX.
* DE LA OPERA **I PURITANI** ARIA DEL **ACTO I. "ah! per sempre io ti perdei. . .** **Solista: Jesús Suaste**	**BELLINI**	4'
** ARIA DEL CONCIERTO **PER CUESTA BELLA MANO** KV 612 **Solistas: Andrés Kalarus-Jesús Suaste**	**MOZART**	6'
* DE LA OPERA **LA CENICIENTA** ARIA DEL **ACTO I. "Come un'ape me' giorni d'aprile. . .** **Solista: Jesús Suaste**	**ROSSINI**	6'

INTERMEDIO

SINFONIA No. 1 EN RE MAYOR **TITAN**	**MAHLER**	52'

Langsam. Schleppend inanfang sehr gemälich
(Lenta y prolongadamente, como un sonido de la naturaleza)

Kräftig bewegt, dochnichtzuschnell
(Poderosamente agitado, pero no demasiado rápido)

Feierlich und gemessen, ohne zu zchleppen
(Solemne y mesurado, sin rezagarse)

Stürmich bewegt
(Tempestuosamente agitado)

DIRECTOR TITULAR FRANCISCO SAVIN

** Estreno en México
* Estreno en Xalapa

DICIEMBRE 3

trado las investigaciones de Julieta González y Raquel Velasco) pero cambió la extracción social del público al tiempo que la música orquestal pasó a ocupar el lugar de la ópera. El actual centro de la ciudad (el Estadio Xalapeño, el IMSS con su teatro, la Zona Universitaria, Los Lagos) es un símbolo del pacto social que establecieron los primeros regímenes posrevolucionarios con la sociedad, aquel que se rompió sin que lo sustituyera un nuevo acuerdo.

*

1926, dos fotos de Atanasio D. Vázquez (figura rescatada por Rashkin). Una de abril, durante una gira del diputado Eduardo Cortina por Zongolica; afuera de una casa con piso de tierra y techo

El director Fernando Ávila; atrás, el guitarrista y compositor Miguel Alcázar. Foto cortesía de Liliana Calatayud.

de palma se ve a una mujer famélica y a un niño con ropa sucia junto a los cuales dos músicos, uno descalzo y otro con huaraches, tocan la guitarra; los escuchan en silencio el diputado y todos los asistentes. Otra es del 5 de junio, de la Orquesta Típica Estudiantil Heriberto Jara: cuerdas (violines, violas, chelo, contrabajo) acompañadas de guitarras y mandolinas. El paraninfo del Colegio Preparatorio de Xalapa luce lleno en el concierto organizado por el Departamento de Cultura Estética Popular, sostén de esa orquesta que incluye a mujeres. Ambas fotos son un indicio del lugar que ocupaba la música en la cultura política en los años veinte. En la primera el evento se subordina, momentáneamente, ante ella; en la segunda se aprecia el resultado de la gestión del Estado. La música tocada es tradicional y popular pero entonces su convivencia con la clásica era mayor (los fundadores de la OSX provenían de aquellos ámbitos) y el nuevo régimen nacional alentaría la síntesis de ambas. Estos hechos forman parte de un proyecto político, implementado no sin oposición; no es gratuito que el régimen de Jara haya cerrado las escuelas religiosas y que proyectara realizar una serie de murales en el Palacio Municipal, lo que quedó trunco cuando Calles lo desalojó del poder en 1927; no es casualidad que el gobierno de Cárdenas vindicara estas iniciativas, renovadas por el régimen de Tejeda, y las aplicara como política de Estado.

*

Durante el siglo XIX y la primera mitad del XX la música clásica fue prerrogativa de las elites urbanas veracruzanas pero la OSX cambió gradualmente ese panorama; así, en 1954, visitó la mitad de los municipios del Estado, una proeza entonces y ahora. La integración de la orquesta en la UV en 1975 cambió definitivamente la balanza; esto se nota al comparar dos de los eventos musicales más importantes realizados en Xalapa en toda su historia: en 1959, el Segundo Concurso Internacional de Violonchelo Pablo Casals y el Festival Pablo Casals se realizaron gracias a los esfuerzos de un comité internacional, del gobierno federal, estatal y municipal, pero no habrían bastado; el apoyo de la elite xalapeña fue decisivo, como lo ha señalado Enrique Salmerón. Ya no fue así en 2018, en el Festival Internacional de Piano Esperanza Cruz (que incluyó una academia y un concurso de piano), que trajo a Xalapa a Philippe Entremont y cuya base logística fue la infraestructura cultural pública (el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, la Universidad Veracruzana) sumada a las redes internacionales de la pianista Citlalli Guevara, creadora del evento. Desde 1975 la música sinfónica es parte de la formación que la UV ofrece a los estudiantes y a la sociedad gracias a una entrada que cuesta 80 pesos frente a los 500 que puede costar en otras partes del país. Razones históricas y económicas influyen para que en Xalapa los conciertos de la OSX sean un evento cultural antes que uno social.

*

La OSX también se ha acercado a un pequeño sector en el otro extremo del espectro social, el público especializado, que demanda música contemporánea.

Tan solo en el periodo 2016-2019 se han interpretado obras de compositores de varios países y generaciones como Frank Proto, Gustavo Larrea, Roberto Sierra, Nathan Daughtrey, Aldemaro Romero, Daniel Binelli, David Amram, Paul Creston, Jonathan Dove, Eduardo Diazmuñoz, Eugenio Toussaint, Marlos Nobre, John Adams, Ödon Partos, Eduardo Gamboa, Giancarlo Castro, Cristina García, Manuel Torres, Rolando Ángel, Pablo Teutli, Tonatiuh Vázquez, Donald Harrison, Alejandro Basulto, Raúl Ladrón de Guevara, Hermilio Hernández, Eduardo Ángulo, Hebert Vázquez, Ryszard Siwy, Armando Lavalle, Ney Rosauro, Allan Stephenson, Ángel Gómez y James Diaz. La música no es arqueología ni (solo) un museo, es un árbol y está viva.

*

En 1974 la OSX interpretó la *Novena sinfonía* de Beethoven, con escenografía de Fernando Vilchis y coreografía de Xavier Francis ejecutada por el Ballet Contemporáneo de Xalapa, novedad que habrá entusiasmado a unos y molestado a otros. Aquel evento acorde con los tiempos mostraba una orquesta rebosante de ideas pero que, tras bambalinas, padecía de una carencia de recursos que amenazaba su existencia; con alrededor de treinta músicos, se dividió en ensambles que se presentaban en escuelas primarias y secundarias; paradójicamente esta crisis abrió otros caminos: quizá alguno de aquellos estudiantes asiste ahora cada viernes a Tlaqná. Nunca oí a Ávila dirigir la OSX pero hace poco escuché una grabación suya de 1978 como director invitado; su versión de la *Primera sinfonía* de Brahms no es lenta ni majestuosa, como se estilaba entonces, sino dinámica, especialmente en el *Finale*. Esa interpretación estaba en sintonía con una tradición (Weingartner, van Beinum, Jochum, Krips) que, a pesar de su prestigio, no era dominante y sería vindicada a finales de la década de 1990 por la destacada interpretación historicista que hizo Charles Mackerras. Ávila renunció a la dirección de la OSX desgastado por el calvario de buscar recursos; de haberle tocado otra situación quizá ocuparía un lugar más protagónico en su historia.

Diseño: Sinsuni E. Velasco Gutiérrez.

*

Varias instituciones musicales locales estuvieron desde su origen ligadas a la OSX. La Facultad de Música tiene su antecedente en la Escuela de Música, Danza y Declamación, creada en 1944 por el gobierno de Jorge Cerdán, uno de cuyos objetivos era formar músicos en una época en que no había suficientes en el país; en 1952 la pianista Estela Olvera Guiot fue la primera egresada en ser solista con la OSX. El Coro de la UV se creó en 1950 para abordar el repertorio para coro y orquesta; la aportación de sus directores (Luis Berber, Eugenio Sleziak, Daniel Hazan) ha sido de primer orden. Varios miembros de la OSX han dado y dan clases en el Centro de Iniciación Musical Infantil (CIMI, fundado en 1976) y el Instituto Superior de Música del Estado de Veracruz (ISMEV, creado en 2002), que a su vez han provisto de músicos a la OSX, igual que lo han hecho, en menor medida, la Escuela Municipal de Bellas Artes de Veracruz (EMBA) y el Instituto Municipal de Bellas Ar-

tes de Orizaba (IMBAO). El sistema musical veracruzano gira alrededor de la OSX, que a su vez se nutre de él.

*

El 12 de abril de 2013 escuché en la Casa del Lago un recital de piano con alumnos del CIMI de entre siete y doce años; unos tocaban con soltura, otros hacían un esfuerzo supremo. Para algunos familiares el recital era una costumbre, para otros un acontecimiento. Algunos padres conocían el repertorio y otros no disimulaban su sorpresa al escuchar por vez primera al niño o la niña, otros se aburrían sin remedio; había niños que, se notaba, recibían apoyo mientras que otros apenas eran tolerados. Todo era contraste: la manera de vestir, la postura corporal, el vocabulario y el acento. Recuerdo a un padre de manos callosas y ropa sencilla que poco a poco fue ganado por la música. Si el CIMI ha formado a alrededor del 20 por ciento de los músicos actuales de la OSX también ha introducido la música clásica en familias que carecen de esa tradición; quizá algunas nunca se acerquen a escuchar a la OSX, pero no importa; la semilla queda sembrada y la cosecha se ramifica en grupos de música popular, en coros de aficionados, en las *marching bands* de las secundarias (que ensayan los fines de semana en el Estadio Xalapeño y tocan arreglos del *Huapango* o del *Danzón n.º 2*). El ecosistema musical explica que en las calles del centro de la ciudad sea común escuchar auténticos recitales de cualquier instrumento o que una guitarra amenice un café en Coatepec con un repertorio del Barroco a nuestros días, como si fuera lo más normal del mundo, o que muchos ciudadanos pasen por el suplicio de tener un vecino que estudia música. Escuchar a un alumno revitaliza la apreciación; oír siempre bien tocada la música (como en los discos) mecaniza su escucha, oculta que el error, y aun la catástrofe, acechan siempre.

*

En 1991 en el Aula Clavijero se presentaron algunos números de *Don Giovanni,* dirigida por Nohemí Cortés Guzmán, con Tito Tablada, Ana Luisa Méndez, Ariel Barradas, Benjamín Castro y Guadalupe Colorado, con Óscar Tarragó al piano, muy atento a los matices de la obra. El 11 de junio de 1992 escuché las *Escenas infantiles* de Schumann con Citlalli Guevara al piano; el 3 de septiembre de 1993, el *Concierto en sol* de Ravel con la OSX y Édgar Dorantes como solista; el 26 de febrero de 1994, el *Quinteto para piano* de Schumann con Isabel Ladrón de Guevara, María de Jesús Arias (violín I), Ernesto Zamora (violín II), Tonatiuh García (viola) y Emilia Zamora (violonchelo). En el auditorio de la antigua Facultad de Música también escuché en recitales de cámara a Alain y Alexis Fonseca, Anayeli Olivares, Tonatiuh Bazán, Elizabeth Gutiérrez, Eduardo Flores, Carlos Villareal, Tadeo Valencia, Rodrigo Álvarez, Jalil J. Eufracio y Jorge López, miembros actuales de la OSX; todos eran estudiantes. Los profesores también daban recitales y el 22 de abril de 1990 en el auditorio del Museo de Antropología escuché la *Sonata para violín y piano* de César Franck con Ernesto Tarragó y Laura Sosa. Para la historia de la música la de cámara cuenta igual que la sinfónica, por ello esta comunidad de profesores y alumnos (ligada de una manera u otra a la OSX) también ha educado musicalmente a varias generaciones.

*

Hay un relato (o varios) sobre la creación de la OSX; el más difundido está en el libro pionero de 1994 de Sergio Dorantes y Yolanda Reyes. Está por escribirse una historia en toda regla que documente los relatos, los contraste y contextualice. Sería una historia coral que tome en cuenta a políticos (como Jorge Cerdán), a rectores (como Roberto Bravo Garzón), a autores de notas (como Jorge Vázquez Pacheco), a presidentes de los patronatos (como Adolfo Domínguez y Nicanor Moreira), a directores, concertinos, músicos, todo tipo de trabajadores, jefes de personal, diseñadores y, desde luego, al público.

III. CONEXIONES

La OSX no es solo una entidad musical sino una escuela en la que los sucesivos recintos (teatro Lerdo, Teatro del Estado, Tlaqná) han funcionado *de facto* como aula. El 3 de diciembre de 1993 escuché la *Primera sinfonía* de Mahler bajo la dirección de Francisco Savín. Las notas del programa de mano comenzaban

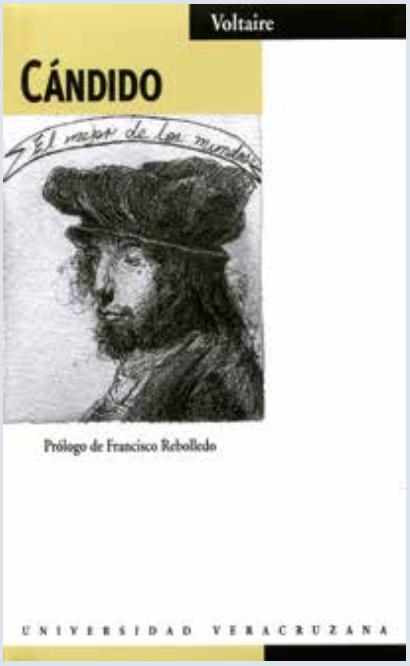
> Meiningen, abril de 1801 [...] Ajeno al estímulo de paraísos artificiales, Johann Paul Friedrich Richter se entrega por completo al dominio de aquellas alucinaciones que él mismo invoca cuando improvisa sobre el teclado [...] transfigurado gracias a la magia de su propio ritual, Jean Paul intenta fijar las huellas del espíritu en la fragilidad del pentagrama y, así, debemos entender que el cansancio lo entrega a las divinidades del sueño para que continúe su labor aquella metódica fantasía que se ha posesionado del alma del poeta [...] Jean Paul no sabe todavía –esa fría mañana de primavera– que el título elegido *Das Genie* será transformado en *Titán*. Ochenta años después, un ejemplar del libro llegará a las manos de un joven judío llamado Gustav Mahler.

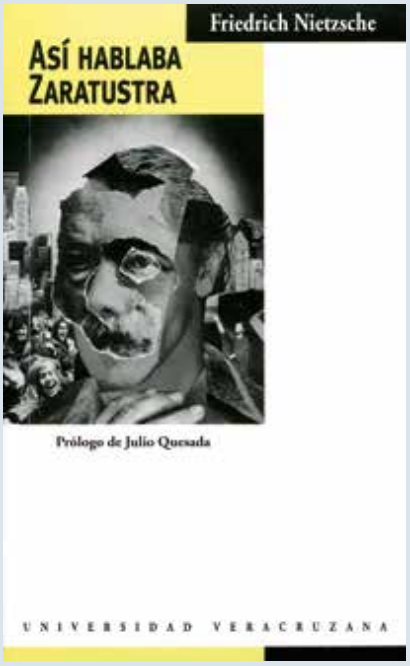
Philippe Entremont dirigiendo a la OSX desde el piano, durante un concierto de Mozart, 2018. Sala Tlaqná, 2018. Foto: Omar Ramírez.

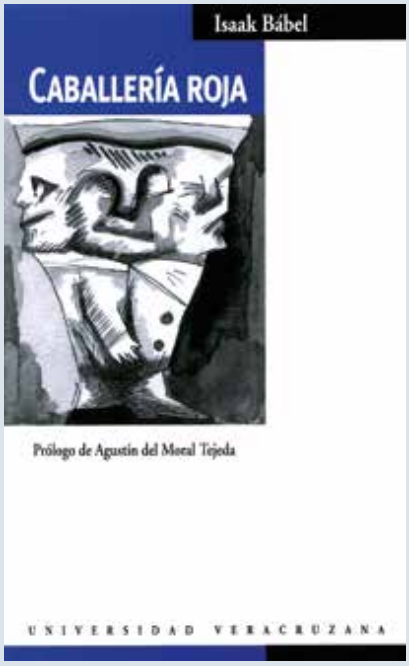
Así que *Titán* no era solo mi refresco predilecto en la secundaria y una luna de Júpiter sino una novela del escritor romántico Jean Paul Richter. Las notas de Guillermo Cuevas explicaban detalles técnicos y además establecían relaciones con la pintura, la literatura, la filosofía y los sucesos de la época. Aprendí que la música es un mundo en sí mismo pero también un observatorio para verlo de otra manera, por lo que esas notas eran tan importantes como la propia ejecución musical; aunque nunca me diera una clase, Cuevas es uno de mis maestros. Nidia Vincent y Mercedes Lozano, mis profesoras en la Facultad de Letras, también escribían notas de concierto. Por décadas la OSX ha integrado en su proyecto las fuerzas culturales locales.

*

La OSX es un eficaz instrumento para el conocimiento de otras culturas. Por ejemplo, en 1993 los acentos checos estaban en las obras de Bedřich Smetana y Antonín Dvořák pero también en su interpretación de la *Sinfonía n.º 1* de Mahler, en la que hubo detalles (tercer movimiento) que le dieron un aire popular y eslavo que no tenían las dos o tres grabaciones que conocía entonces. Savín había estudiado en la Escuela Superior de la Academia de Música de Praga con Václav Smetáček (discípulo nada menos que de Václav Talich, el director checo más importante del siglo XX) y con Zuzana Růžičková, una de las clavecinistas más importantes del siglo XX, quien hizo la primera grabación integral de la obra para teclado de J. S. Bach. En 1992 Sergio Pitol había publicado el ensayo "Paseo por las literaturas de Praga" en la *Revista de la Universidad de México* y su prólogo a *Las aventuras del buen soldado Schveik durante la guerra mundial*, de Jaroslav Hašek; en 1993 el escritor llegó a Xalapa hablando con entusiasmo de la Filarmónica Checa y de Karel Ančerl, su director, por quienes sentía una devoción que rayaba en el culto; uno de sus discos predilectos era el de la sinfonía *Titán* (grabación de 1964) cuyos acentos se parecían a los que puso Savín. Así, en una pequeña ciudad de provincia se podía conocer la cultura bohemia sin pasar por sus lugares comunes o lo meramente libresco. La tradición sigue: el 23 de junio de 2017, la OSX tocó el ciclo de poemas sinfónicos *Má Vlast* [*Mi patria*] de Smetana. La flautista principal de la OSX, Lenka Smolcakova, egresó del Conservatorio de Praga. Hay también una tradición norteamericana, polaca, rusa… Cuando Lanfranco Marcelletti Jr. dirigió el *Stabat Mater* de Rossini (23 de marzo de 2018), lo hizo como alumno del más eminente especialista en ese compositor del siglo XX, Alberto Zedda. El concertino, Mikhail Medvid, es discípulo de uno de los violinistas más importantes del mismo siglo, el ruso David Oistrakh.







La OSX no es de Xalapa, está en Xalapa, la representa porque su raíz es la misma: se nutre de quienes han venido de muchas partes, atraídos por la Universidad Veracruzana. La orquesta es un caleidoscopio.

Una orquesta sinfónica es un organismo repleto de vasos comunicantes.

*

Durante un concierto podría pensarse que solo importa la música pero los acordes traspasan las paredes. La OSX interpretó el 16 de noviembre de 2018 *Así hablaba Zaratustra* de Richard Strauss; quien haya leído el libro de Friedrich Nietzsche oirá de otra manera el poema sinfónico, o podrá incluso considerarlo secundario. El 23 de febrero de 2018 la OSX tocó la *Sinfonía n.º 11, El año 1905,* de Shostakovich, que describe la masacre de civiles perpetrada por el régimen zarista que desencadenó una protorrevolución; la destrucción y los excesos de la guerra civil son descritos en los relatos de *Caballería roja* de Isaak Babel. En 2016 la OSX interpretó las sinfonías 44, 52 y 101 de Haydn; en 2017, la 85; en 2018, la 104, *Londres.* ¿Hay mejor manera de entender la Ilustración –su confianza en la razón, su voluntad de claridad, su humor– que a través de estas obras? Sí: la lectura de *Cándido* de Voltaire. Los tres libros –números 25, 51 y 35 de la Biblioteca del Universitario de la UV– muestran que la música está íntimamente relacionada con la cultura y la historia, de las que forman parte a través de una permanente tensión: ilustra ideas y tendencias de la época al tiempo que permanece como reducto de la creatividad individual.

*

En los años de Tiananmén, las Revoluciones de Terciopelo, la caída de la URSS y los cambios inesperados en México (que llegaron a un punto crítico en 1994), la OSX programó *La canción de los bosques* de Shostakovich; algunos de sus miembros provenientes de Europa central (entonces Europa del Este) lo objetaron; se trataba de una loa a Stalin, autor de crímenes de guerra como el de Katyn y otras atrocidades. Esas y otras polémicas forman parte del día a día de una orquesta. Ahora el jazz está plenamente aceptado en Xalapa pero cuando Édgar Dorantes pasó de la música clásica al jazz hubo sorpresa y hasta reprobación. El 8 de febrero de 2019 la OSX tocó la *Sinfonía nº.4* de Beethoven, sin mayor novedad… aparentemente, pues la interpretación estuvo teñida de criterios historicistas (tiempos más rápidos, texturas más claras, ciertos acentos) que estaban muy lejos de utilizarse

en Xalapa en los años noventa, cuando incluso en las metrópolis levantaban oposición. En la música todo es debate, por supuesto.

IV. CAMBIOS

Cada ciudad que tiene una orquesta establece una relación propia con ella. En las metrópolis siempre hay varias (Londres, Berlín, Nueva York, Buenos Aires, Ciudad de México), cada una con su público y su ámbito de influencia. Las ciudades pequeñas comúnmente tienen una sola orquesta y su vínculo con ella es más intenso. El caso de Xalapa es curioso, hay casi una decena (OSX, Sinfónica Juvenil del ISMEV, Filarmonía, Filarmónica de Xalapa, Orquesta de Cámara de Xalapa, Orquesta de la Facultad de Música, Orquesta de Música Popular, Orquesta de Guitarras, Orquesta del Ivec, Banda Sinfónica del Estado de Veracruz), y aunque muchas no tengan una temporada regular todas forman parte de la vida musical; quizá en América Latina ninguna otra ciudad tenga, en proporción a su tamaño, tantas. El concierto del 7 de junio de 2019 en el Teatro del Estado con la Orquesta del ISMEV lo dice todo: esta tiene el nivel promedio de muchas orquestas de provincia, pero en Xalapa el desarrollo musical ha sido tal que ahora hay un nuevo teatro y la agrupación decana tiene mayor nivel. En marzo de 2019 la OSX tocó *El anillo sin palabras*, el arreglo de Lorin Maazel de *El anillo de los nibelungos* de Wagner; apenas ocho días después la *Sinfonía n.º 2* de Mahler y un par de semanas más tarde la *Misa solemnis* de Beethoven (con la destacada participación en ambas del Coro de la UV, bajo la dirección de Noel Josafat García Melo). Antaño, uno de estos conciertos habría sido el número estelar de la temporada; ahora son ordinarios. Tener una programación así es una proeza para una ciudad de provincia en América Latina. En medio de una profunda crisis política, económica y social, Xalapa se volvió un centro musical nacional cuyo símbolo es Tlaqná; esto, francamente, roza el milagro.

*

No todo está hecho, entre más profesional se vuelve la vida musical, más evidentes se hacen carencias, puntos débiles y vacíos. En varios conciertos con programación innovadora la asistencia ha sido parca. Así como Herrera de la Fuente presentó en los años setenta por primera vez la integral de las sinfonías de Beethoven, es hora de que en Xalapa se interprete una integral de sus obras de cámara, género que requiere su institucionalización local; en ello la Sala Anexa de Tlaqná puede ser central así como en la consolidación de la OSX como centro de educación continua: conferencias, cursos, charlas (*Música y Literatura*, ciclo impartido por Guillermo Cuevas y Axel Juárez, es un proyecto exitoso). La ópera podría tener en Xalapa un desarrollo extraordinario. Falta también impulsar la crítica y el periodismo musical. Tlaqná es un punto de partida para alcanzar metas que harían de la ciudad una de las capitales musicales del continente.

*

El país ha cambiado drásticamente en el último medio siglo pero su canon musical clásico es básicamente el que configuró el nacionalismo revolucionario entre 1920 y 1950. No deben dejar de tocarse obras de Moncayo, Chávez y Revueltas sino interpretarse *otras* de ellos y de Julián Carrillo, José Rolón y Candelario Huízar, entre muchos compositores. Hay obras maestras prácticamente desconocidas. La OSX puede jugar un papel protagónico en la instauración de un canon para el siglo XXI, más ecléctico, más preciso, más justo.

*

La OSX no es de Xalapa, está en Xalapa, la representa porque su raíz es la misma: se nutre de quienes han venido de muchas partes, atraídos por la Universidad Veracruzana. La orquesta es un caleidoscopio, cada músico tiene detrás miles de horas de estudio, la guía de sus maestros, sus viajes y otros aprendizajes; cada uno (con su técnica, su sonido, su musicalidad, que se modifica con el tiempo) es un río que desemboca en el océano de la orquesta. Su solidez actual no proviene solo de que cuenta con un firme apoyo institucional sino también de su estrecha relación con el público, lo que le otorga lo más importante: una amplia legitimidad social. Damos las gracias a todos, absolutamente a todos los músicos que la forman y han formado parte de ella. Su dedicación y magisterio son invaluables. **LPyH**

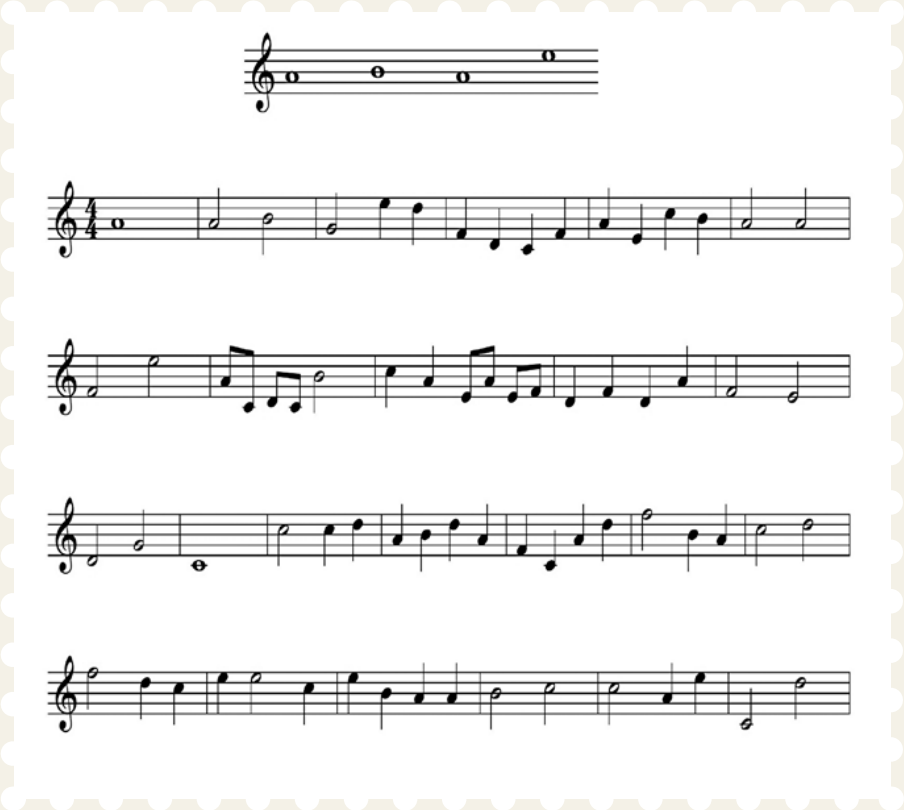
Alfonso Colorado es investigador en el Centro de Estudios de la Cultura y la Comunicación de la UV y ensayista.

MÚSICA y OTRAS artes

L'ASILE AMI

Robert Desnos

Là! L'Asie. Sol miré, phare d'haut, phalle ami docile à la femme, il l'adore, est dos ci dos là mille a mis! Phare effaré la femme y résolut d'odorer la cire et la fade eau. L'art est facile à dorer : fard raide aux mimis, domicile à lazzi. Dodo l'amie outrée! **LPyH**



Robert Desnos (1900-1945) fue uno de los grandes poetas surrealistas franceses. El poema que aquí se presenta está construido para que, al leerse en francés, todas las palabras o sílabas suenen como alguna de las notas musicales; por ello se acompaña de la partitura respectiva.

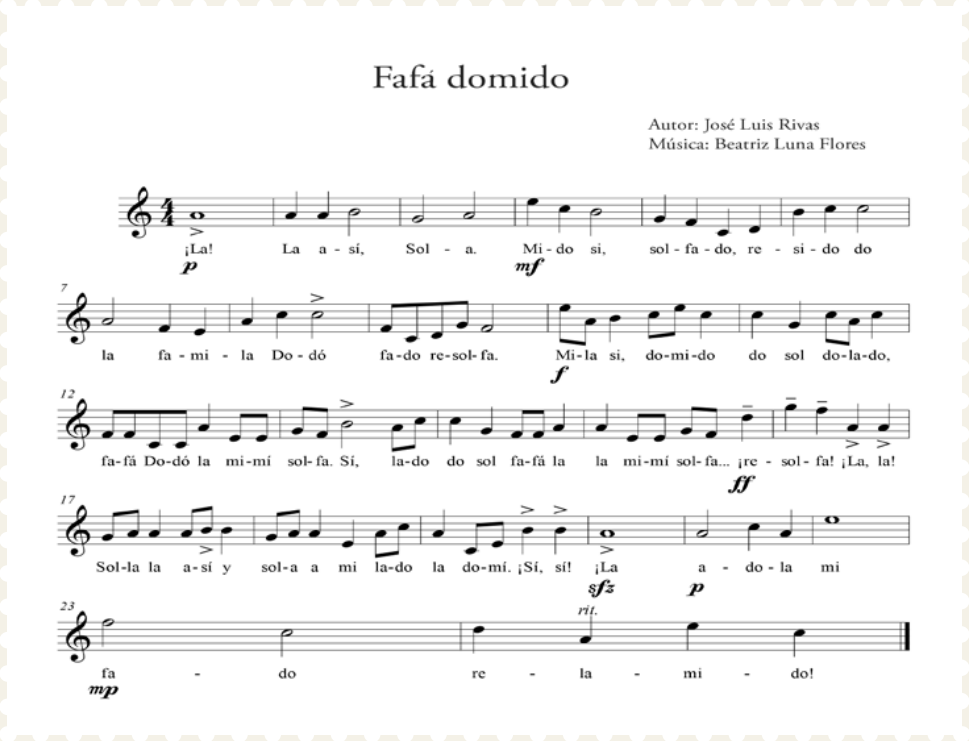
< Ensayo para la *Sinfonía nº. 2, Resurrección*, de Mahler, 2019. Foto: Andrés Alafita.

FAFÁ DOMIDO

José Luis Rivas

Là! L'Asie. Sol miré...
Robert Desnos

¡La! La así. Sola. Mido si, solfado, resido do la famila Dodó fado resolfa. Mila si, domido do sol dolado, fafá Dodó la mimí solfa. Sí, lado do sol, fafá la la mimí solfa… ¡resolfa! ¡La, la! Sola la así y sola a mi lado la domí. ¡Sí, sí! ¡La adola mi fado relamido! **LPyH**



José Luis Rivas es poeta y traductor de poesía. Ha vertido al español la obra de Eliot, Rimbaud y Saint-John Perse. Inspirándose en *L'Asile ami*, de Robert Desnos, creó en español el presente poema, en el que todas las palabras están construidas con base en notas musicales.

EL DAGUERROTIPO de Chopin

Pablo Montoya

En el daguerrotipo de Bisson los ojos se tropiezan, más bien, con la expresión de un enfado, y no con el ser casi feliz que pasó por los salones de aquella Europa sumida en sus sangrientas revoluciones.

Roland Barthes en su ensayo sobre la fotografía, "La cámara lúcida", se refiere a la impresión que tuvo cuando vio el daguerrotipo del último hermano de Napoleón Bonaparte. Barthes se emociona porque piensa: "estoy viendo los ojos que vieron a Napoléon". Algo semejante, pero con una intensidad más sutil, porque se trata de un artista y no de un militar, sentí la primera vez que vi el daguerrotipo de Frédéric Chopin. Me dije: "estoy viendo la mirada del músico, sus manos maravillosas, el cuerpo desgastado aunque todavía elegante". Pensé que se podría tratar del último daguerrotipo que el compositor se dejó hacer. Pero la confirmación de esta frase suponía que había otros, y esto parece incierto. Reacio a la celebridad, reservado ante los extraños y huidizo, es comprensible que Chopin se negara a enfrentar el gran invento de su época. A duras penas dejó que Delacroix lo pintara, en una de las visitas que él y George Sand hicieron al estudio del pintor. En el esbozo del francés, Chopin está con el pelo rubio, casi rojizo, la mirada del ángel atormentado por la melancolía. Pero de algún sitio, tal vez de un estudio fotográfico del Bulevar de los Italianos, que era uno de los focos culturales del París romántico, surgió Louis-Auguste Bisson y obtuvo la aceptación del polaco.

La historia de la imagen, aunque fragmentada, es atractiva. Por un lado, está su relieve futuro. El daguerrotipo se toma, se procesa, pasa por algunos ojos para caer en un olvido que dura un siglo. Luego, cuando se celebran las efemérides del compositor en 1949, el Instituto Chopin de Varsovia la vuelve pública. Quienes la ven se incomodan porque esta, de algún modo, atenta contra la figura del *dandy* de Varsovia que la aristocracia europea adoptó como su artista más querido. Y, más aún, está en contravía de la imagen que las autoridades comunistas difundieron en las celebraciones del centenario de su muerte. En la película *La juventud de Chopin* se encuentra el espectador con un músico radiante, afectuoso con el invasor ruso, receloso de la nobleza polaca, desdeñoso con las duquesas y asiduo de los mesones, los mercados y los viajes al campo porque en tales coordenadas, esa era la divisa de los nacionalismos socialistas, es donde se halla el tesoro popular de la música.

En el daguerrotipo de Bisson los ojos se tropiezan, más bien, con la expresión de un enfado, y no con el ser casi feliz que pasó por los salones de aquella Europa sumida en sus sangrientas revoluciones. En cuanto al fotógrafo, tiene su puesto en la historia de la fotografía por varias razones. La primera porque se asoció con su hermano y montaron uno de los primeros laboratorios fotográficos de París. La segunda reside en que hizo algunos daguerrotipos de monumentos importantes para la memoria arquitectónica de Francia. La tercera consiste en que fotografió a los dos artistas más opuestos del París de esos años: Balzac y Chopin.

Fuera de sus obras y personalidades, nada refleja mejor la oposición de ambos personajes que los daguerrotipos de Bisson. El de Balzac es de 1842 y muestra a un hombre basto y al mismo tiempo entusiasta, con la camisa desabotonada y la mano infatigable puesta sobre el pecho. Si alguien no supiera que se trata del narrador proteico, podría creer que es un proxeneta avezado, o un carnicero protervo disfrutando sus ratos de descanso. Pero como es Balzac, inmediatamente suponemos que en el daguerrotipo hay un despliegue de vitalidad única, una rotunda seguridad en el genio, así el cuerpo que lo encierra no sea el más agraciado. Más to-

Frédéric Chopin, por Louis-Auguste Bisson.

davía, se podría conjeturar que el Balzac de Bisson es el propietario de un mercado de pulgas, del mercado de pulgas literario, al decir de Julien Gracq, más abarrotado de la Francia decimonónica. Hay, pues, una correspondencia entre lo colosal de la *Comedia humana* y este daguerrotipo de un Balzac bastante orgulloso de sus pertenencias.

El Chopin de Bisson, en cambio, es un fantasma. Mejor dicho, es una mariposa de la noche que revolotea, frágil e inasible, por entre los muebles y las antiguallas del universo balzaquiano. Y su ademán no festeja ninguna circunstancia. Parece un joven príncipe molesto, signado por un mal incurable, definitivamente ajeno al consuelo. Las dos primeras suposiciones son ciertas. La segunda, quién sabe. Chopin tenía 39 años y parecía mayor. No tanto como el Charlie Parker de Julio Cortázar, que murió de 34 y parecía de 70. Pero es evidente que a Chopin la febril estación de la juventud se le había esfumado para entonces. Con respecto al mal sin alivio, este lo consumía desde hacía años y se llamaba tuberculosis. Era la enfermedad de la época. Sin mayores distinciones, tocaba la respiración y el alma de los pobres y los ricos. Pero tenía una predilección especial por las prostitutas, los poetas y los músicos.

Chopin llegó a París en 1831 y no demoró en adquirir un supuesto mal de laringe. Con esa denominación, los galenos entretuvieron al pianista hasta que se supo la verdad. Su organismo, es cierto, no le ayudó mucho a combatir la enfermedad. Era delgado y bajo. Desde la infancia, proclive a las gripas y a los desvanecimientos. Pero con cierta resistencia polaca, Chopin pasó de médico en médico, fueron treinta los que visitó, hasta que logró llegar a su muerte, que tuvo perfiles de acto circense y de velada poética. Se sabe que la voz, en

Parece un joven príncipe molesto, signado por un mal incurable, definitivamente ajeno al consuelo. Las dos primeras suposiciones son ciertas. La segunda, quién sabe. Chopin tenía 39 años y parecía mayor. No tanto como el Charlie Parker de Julio Cortázar, que murió de 34 y parecía de 70. Pero es evidente que a Chopin la febril estación de la juventud se le había esfumado para entonces. Con respecto al mal sin alivio, este lo consumía desde hacía años y se llamaba tuberculosis.

los instantes más difíciles, solo le valía para susurrar: "¿El reposo? Lo tendré pronto y sin los médicos". Porque ellos, dando manotazos al aire, perdidos al no saber que la tuberculosis era una enfermedad microbiana, recetaron lo habido y por haber al pobre compositor. Había que cambiar de aires y Chopin lo hacía. Viajar al Mediodía y llevar prendas de franela sobre la piel, y ahí estaba Chopin obedeciendo al pie de la letra las indicaciones. Por lo demás, se hacía friegas con lana caliente impregnada de vapor de benjuí, que era como una suerte de Vick Vaporub de la época. Y tomaba bebidas dulces y caldo de pollo y jalea de líquenes. Y, para acabar más con su organismo enclenque, Chopin se hacía cauterios, moxas y sangrías. La tos comenzó, entonces, sus indicios inquietantes por los mismos días en que se le apareció el gran amor: George Sand, la varonil escritora de esos años. Con sus hijos –hacía poco que ella se había separado–, con sus no pocos libros y el quebradizo músico, viajaron a Mallorca en busca de un mejor clima. Los primeros días fueron gratos y cálidos. El terror popular, no obstante, explotó ante el hombre que ya escupía sangre. Se les expulsó como si representaran el mal y les quemaron todos los muebles que sus cuerpos habían tocado. Los Sand y Chopin, fastidiados y con el genio estropeado por la poca hospitalidad de los españoles, se acomodaron en la cartuja de Valdemosa.

Allí, entre tos y tos, fatigas matinales, arranques de pánico en los atardeceres y desesperaciones nocturnas, Chopin compuso los 24 *Preludios*, acaso su obra maestra. Sé que los virtuosos del piano prefieren los *Estudios*. Que los afectos a las ideas nacionalistas, las *Polonesas*. Que los amantes del folclor y su influencia saludable en la música de salón, las *Mazurcas*. Que los melancólicos y lunáticos, los *Nocturnos*. Pero son los *Preludios* los que siempre me dejan como al borde de un precipicio, feliz pero tembloroso, sometido a todas las impresiones, breves y poderosas, que puede suscitar la música. Porque al escucharlos es evidente que uno de sus logros es la genial fugacidad, la jamás igualada poética del fragmento romántico, la ilusión de la música que se hace todavía más ilusoria con estos trozos de sonidos mórbidos. Preludios a qué, se pregunta André Gide en sus *Notas sobre Chopin*, extrañado de que no haya después una fuga o algo similar, tal como suele suceder en los *Preludios* de Bach. Pues preludios

a nada. O simplemente trazos sonoros de ensueño, de bruma triste, de alegría desenfrenada, de soledad sin sosiego.

Robert Schumann definió muy bien el rasgo de los *Preludios*: "Esbozos, comienzos de estudios o, si se quiere, ruinas, plumas de pájaro locamente mezcladas y de todos los colores". Y luego, cuando le preguntaron cómo se reconocía a Chopin, el compositor alemán respondió con acierto: "Se le reconoce hasta en los silencios de su respiración jadeante". Y es que la música de Chopin siempre brota como una exhalación de sortilegio, como una epifanía y un consuelo vaporosos. Pero en verdad todo ello era producto de una actividad exigente con la técnica y la búsqueda concentrada de la expresión poética. Chopin expresaba mejor que nadie el secreto de semejantes hallazgos: "Trabajo un poco, borro sin cesar, toso mucho". Los *Preludios* representan, además, un puente milagroso, pleno de riqueza melódica y de perfecciones armónicas a cuál más lograda, entre la delicadeza barroca de François Couperin y las impresiones espejeantes de Maurice Ravel. Aunque a quien se recuerda una vez más –ya lo había hecho en la primera serie de los *Estudios*– es a Bach. Chopin decía del *Clave bien temperado*: "La estructura de su obra se parece a figuras geométricas perfectamente dibujadas, en las cuales todo está en su lugar y ninguna línea está de más". Tal concepto, en realidad, se aplica con amplitud a cada uno de sus *Preludios*.

La relación de Sand y Chopin duró algo más de ocho años. Fue una de las parejas más singulares del romanticismo parisino. Ella era dominante, impetuosa, amachada por sus maneras tabacales y los pantalones que llevaba. Él, fino, de elegancia etérea, inclinado a la neurastenia. Parece que en la cama las cosas no iban bien –"yo tenía la sensación de acostarme con un cadáver", confiesa una Sand insoportablemente compasiva. El asunto de esa curiosa atracción residía quizás en la que suelen ejercer los polos opuestos. En el fondo, ella era una campesina, una devoradora sexual, una bruja chismosa. Él, en cambio, un noble exquisito, un tibio en las aclimataciones de la cópula, un ángel reservado. En todo caso, Sand logró pasar esos años con su "pequeño moribundo", con su "enfermo detestable", con su "incesante sufriente", con "ese pobre ser" –así opina la apolínea fémina en sus cartas–, subyugada por el hecho de cuidar a un hombre enfermizo que, en el fondo, era pura poesía y pura música. Pero sin ella, sin su apoyo y vigilancia maternal, sin su propiedad de Nohant donde el pianista podía pasar una buena parte del año componiendo, lejos de las lluviecitas mezquinas e intelectuales de París, Chopin no habría resistido tanto tiempo a la tuberculosis. Cuando se separaron, el nimbo protector desapareció y la poca vitalidad que le quedaba se esfumó con rapidez.

Son los *Preludios* los que siempre me dejan como al borde de un precipicio, feliz pero tembloroso, sometido a todas las impresiones, breves y poderosas, que puede suscitar la música. Porque al escucharlos es evidente que uno de sus logros es la genial fugacidad, la jamás igualada poética del fragmento romántico, la ilusión de la música que se hace todavía más ilusoria con estos trozos de sonidos mórbidos.

Pero ya estaban compuestos los *Estudios,* los *Valses*, las *Mazurcas*, los *Nocturnos,* las *Polonesas*, las *Baladas,* esas pequeñas joyas musicales que son un reflejo mucho más entrañable del siglo XIX que todas las óperas y novelas románticas reunidas. En los terrenos del arte, generalmente, perdura más una sugerencia que una afirmación, una persuasión que un convencimiento, una seducción que un acto. Y Chopin es el maestro en expresar los estados intermedios, esos tránsitos que van de la móvil sutileza a la fuerza desbocada. Ya lo decía muy bien André Gide: "Él no afirma casi nunca, y escuchamos mejor su pensamiento mientras este se torna más reticente". Nada raro, entonces, que Claude Debussy haya visto en Chopin al compositor más grande de todos; al que, con un solo piano, pudo encontrarlo todo. Pero en el daguerrotipo de Bisson no hay música. Solo una máscara muda y desolada, que no tiene nada que ver con la mortuoria que le hizo A. Clésinger, donde el rostro de Chopin se ve hermosamente sereno, preparado para recibir los homenajes que vendrán después.

Chopin medía un metro sesenta y no llegó a pesar más de cincuenta kilos. En los días del daguerrotipo alcanzó a pesar solo treinta y cinco. Era ese hombre, según Sand, al que "el pliegue de una hoja de rosa o la sombra de una mosca lo hacían sangrar". Acababa de llegar de un viaje suicida que hizo a Gran Bretaña. Allí, con su

cuerpo estragado y su debilidad sin pausa, se había aburrido insondablemente en un ir y venir vertiginoso por más de setenta domicilios aristocráticos. Y costaba imaginar, sin duda, que semejante flaqueza hubiera creado una de las músicas más vitales en el desgarramiento y la angustia. Y ahí están para demostrarlo holgadamente sus dos *Estudios en do menor*, sus cuatro *Scherzos*, las dos primeras *Baladas*.

Cada vez más cercano al fin, Chopin seguía imperturbable en sus hábitos. Gastaba casi todo su dinero en ropa, el que le daban sus cursos, sus recitales, la edición de sus obras. Bisson lo sorprendió con un redingote que pudo haber sido gris pálido, malva o azul rey, sus colores preferidos. La camisa era de batista blanca. La corbata usualmente de tres tirantes y con el color oscuro del pantalón. Supongo que ese día calzaba sus impecables botas barnizadas. Los guantes no podían faltar, porque las manos, una reposando sobre la otra, debían protegerse con las telas de seda que reclaman las manos divinas. Esas manos que parecían volátiles en el teclado, pero que a veces adquirían la solidez de un miliciano. En algún sitio, Chopin ha dejado su capa negra de satín gris doblada. El libro que se ve sostenido, a punto de caerse como el mismo pianista, es, aventuremos, la edición de las *Mazurcas*, esa "pequeña forma del arte", al decir de Schumann, que nutrió al piano como ninguna otra música popular habría de hacerlo jamás. Pero así todo juegue a la preparada representación fotográfica de una época, es factible barruntar que la pose fue rápida. Chopin está pensando que ha sido un completo error dejarse retratar por el insistente Bisson, y que, en fin, es tan poca la vida que queda y tan larga la muerte que lo está esperando.

En los terrenos del arte, generalmente, perdura más una sugerencia que una afirmación, una persuasión que un convencimiento, una seducción que un acto. Y Chopin es el maestro en expresar los estados intermedios, esos tránsitos que van de la móvil sutileza a la fuerza desbocada.

El deceso se produjo en el número 12 de la Place Vendôme, un día del otoño de 1849. Todo el mundo artístico parisino estaba pendiente del último suspiro o, mejor dicho, de la última tos, del polaco. La de Chopin, por la gran cantidad de personas que desfilaron por su cuarto medio iluminado, fue una de esas agonías con ribetes de acto festivo. Uno de los noveleros, Théophile Gautier, escribió al otro día: "El alma de la música ha pasado por el mundo". Dicen que Chopin le pidió a Delphine Potocka, su gran amor de la adolescencia, que cantara arias de Bellini y de Rossini, mientras su espíritu iba entrando en la luz o en las tinieblas. Yo quisiera imaginar que, sucedidas las arias, desde el porvenir, que también está forjado de albores y de neblina, un poeta colombiano llamado Álvaro Mutis fue susurrándole estos versos: "Al silencio responde otro silencio, / el suyo, el de siempre, el mismo / del que aún brotará por breve plazo / el delgado manantial de su música / a ninguna otra parecida y que nos deja / la nostalgia lancinante de un estigma / que ha de quedar sin respuesta para siempre". **LPyH**

París, agosto 2010

Pablo Montoya (Barrancabermeja, 1963) es uno de los escritores colombianos más completos de su generación: novelista, ensayista, traductor, crítico y profesor de literatura. La música es uno de sus temas recurrentes; destaca su ensayo *Música de pájaros*.

"EXCEPTO LA MÚSICA, no me sucede nada" El *Diario* de Mihail Sebastian

Elizabeth Corral

Pero no es de su trabajo [...] de lo primero que habla en el cuaderno que mantendría por años sino del concierto que acababa de escuchar por Radio Praga ese martes 12 de febrero, el *Concierto en sol mayor para trompeta, oboe, clavicémbalo*, y del que escuchará en seguida, en sol menor para piano: "Estoy en pleno Bach".

El escritor rumano Mihail Sebastian (seudónimo de Iosif Hechter [Braila, 1907-Bucarest, 1945]), empezó a escribir su extraordinario *Diario*[1] en 1935, al parecer sin una razón particular. Tenía 28 años y ya había compuesto y publicado artículos, ensayos, novelas; la última, *Desde hace dos mil años* (1934), sobre la cuestión judía en Rumanía, había despertado polémica. Trabajaba como abogado, periodista y era escritor reconocido en su círculo. Fue miembro del grupo de intelectuales que se reunía alrededor del catedrático Nae Ionescu, de la Universidad de Bucarest, y uno de los fundadores de la Asociación Criterion. Su medio era el de los escritores, directores, periodistas, dramaturgos, actores. "Mihail Sebastian es ese desconocido [que] nos seduce desde el principio...", escribe Muñoz Molina, y agrega: "Cioran, Eliade, Ionescu, pertenecen a la gran cultura internacional del siglo XX [...] La celebridad universal que alcanzaron luego los tres [...] le fue vedada por la mala suerte y la crueldad del azar" a Sebastian, amigo de todos ellos, su igual "en inteligencia [...] en cosmopolitismo [...] en calidad literaria" (Prólogo).

En las páginas iniciales del diario, Sebastian lamenta la reciente pérdida de los primeros capítulos de una nueva novela, *El accidente*, y lo encontramos escribiéndola otra vez, una inmersión espinosa que duró poco más de los dos años en que la elaboró a contrapelo de las circunstancias y como antídoto a las atrocidades. Pero no es de su trabajo –al que dedica mucho espacio, al igual que a sus amores, a la situación política y social, al esquí: se trata de un diario de veras apasionante– de lo primero que habla en el cuaderno que mantendría por años, sino del concierto que acababa de escuchar por Radio Praga ese martes 12 de febrero, el *Concierto en sol mayor para trompeta, oboe, clavicémbalo*, y del que escuchará en seguida, en sol menor para piano: "Estoy en pleno Bach", afirma.

Cuando hizo ese registro, Sebastian había tenido tiempo para vivir en carne propia lo que significaba ser judío en una Rumania que cada día exacerbaba más su antisemitismo ancestral; de confirmar cómo maestro y amigos asumían sin reserva ni sombra de duda posiciones que los hacían hombres de derecha y simpatizantes de Hitler. Lleva a preguntarse si la causa del diario no está justamente en la separación cada vez más irrevocable de los que por años han sido sus interlocutores. En octubre escribe: "Tristes tiempos, muy tristes. Qué ola de vulgaridad en la que todos se ahogan, por hipocresía, cobardía e interés. ¿Llegará el momento en que se pueda hablar francamente sobre estos negros días?" (11 de octubre de 1935). Tenía una mente sofisticada y literaria, como señala Philip Roth, con la que contemplaba el horror en el que se sumían cercanos y lejanos. El *Diario* de Sebastian presenta una visión lúcida, inteligente, emocionada de esos años que sacudieron a Europa y al mundo, la experiencia de un judío cultivado, un escéptico en busca de armonía, que recibe con asombrosa ecuanimidad la brutalidad de su época.

Era un perfeccionista y padecía por ello, pero no podía evitar-

lo; se diría incluso que nunca fue muy consciente de este rasgo, seguro como estaba, en cambio, de sus incompetencias: se recrimina cuando escribe, cuando se enamora sin esperanzas, por lo poco que sabe de música, por la manera en que desaprende el esquí, por su desempeño como abogado. Cuando hay quejas en su diario, son autorreproches, incluso por las cualidades: "Debería tener más intransigencia e incluso rigidez en mi vida ..." (15 de junio de 1936); en esas ocasiones, pareciera descargar la ira contenida que apenas se adivina en otras situaciones escabrosas consignadas en el *Diario*, pasajes sintéticos y poco adjetivados. También hay guiños de satisfacción por algún logro, pero disminuyen a medida que avanza la guerra y va quedando más aislado y haciéndose más vulnerable. El *Diario* es prueba de un carácter reflexivo e inclinado a explicar(se), de sensibilidad aguda, gran rigor, leal, tenaz. A pesar de que pronto tiene que olvidar la vocación a la felicidad que declara al principio, a veces logra imponer ese ánimo a la atmósfera gris y llena de amenazas. "Hacía mucho que no había sentido con tanta intensidad el deseo de ser feliz", escribe en febrero de 1935; "... me siento feliz en la medida en que todavía puedo ser feliz", afirma un año después (31 de enero de 1936).

Mihail Sebastian.

Quizá, y pese a todo, tuvo más momentos dichosos de los que podría pensarse, porque era alguien dispuesto a complacerse cotidianamente con los deslumbramientos que le daban la naturaleza, el arte, las mujeres a las que amó, muy pocas veces los amigos (de los que reniega poco; bien visto, poquísimo, pero sin suprimir su opinión o asombro). Cuando esquiaba, disfrutaba la relación particular que se establece con el entorno y regresaba de la nieve lleno de energía, contento de las horas que pasaba cumpliendo los retos en bajadas pronunciadas o caminos accidentados de la montaña. En el *Diario*, siempre que esquía, habla de rejuvenecimiento; quizá por eso nos parecen páginas de otro talante, con una alegría un tanto juvenil, la del muchacho con tiempo de sobra enfrascado en el juego de bajar el declive nevado, libre de cualquier otra preocupación. Disfruta cada momento y la experiencia es de una intensidad que luego recrea en su literatura, a donde va a parar todo lo que vive. La creación parece ofrecerle una alegría de otra índole, a menudo empañada por el enfado de no terminar cuando ya tiene otro proyecto y por el susto de la recepción una vez que la obra esté publicada ("Comprendo muy bien su turbación. No es una emoción literaria. Es otra cosa que me gusta menos pero me interesa más. Es un sentimiento personal: él se siente implicado en el libro", escribe luego de hablar con su amigo Froda de *El accidente* [11 de marzo de 1938]). No para de imaginar proyectos: una novela corta para explicar el personaje a Leni (actriz y medio novia, protagonista de *Juegos de invierno* y en quien Sebastian se ha inspirado para escribir el papel de la pieza); una obra de teatro a partir de un capítulo de *El accidente*, porque ese persona-

je todavía le despierta curiosidad; un ensayo sobre Proust, sin duda uno de sus héroes: es lección de literatura y de vida, escribe; una historia de la novela rumana. Hay días en que se sumerge en la escritura y termina satisfecho, sacando hojas que al final cuenta con alegría; pero abundan los que apenas vive cuando esquía, semanas enteras cargando la nube negra, la de la esterilidad y los dudosos atributos, la de los avances flacos que le parecen una miseria. Él mismo lo dice, marcha de manera accidentada, frena, se empantana, aun cuando ha imaginado toda la obra, la tiene en la cabeza: "Es inútil envenenarme con café y cigarrillos, es inútil drogarme con música [...] es inútil imponerme insomnios a título de castigo... Todo es inútil, no va, no quiere ir" (7 de diciembre de 1939). Son como arranques de neurosis por los obstáculos en la escritura, a los que luego trata como a una borrachera, una vez que la obra avanza y cuando ve el absurdo de sufrir por la literatura o por un amor desdichado en un mundo desalentador y peligroso como el suyo.

Pero la música siempre lo entusiasma: "Algunos momentos de enorme emoción, como nunca he tenido con la música. Y no sé qué tensión nerviosa, no sé qué vibración continua que está recorriendo mi ser todo el día", dice cuando escuchó a Kempff interpretando tres conciertos de Beethoven (3 de noviembre de 1935). "Paso la tarde con la ilusión de la música", y agrega: "una especie de narcótico o una especie de bravata. Es como si me dijera que, no obstante, no está perdido todo, lo que se dice todo" (13 de enero de 1938). Bach, Mozart, Haydn y en parte

Pero la música siempre lo entusiasma: "Algunos momentos de enorme emoción, como nunca he tenido con la música. Y no sé qué tensión nerviosa, no sé qué vibración continua que está recorriendo mi ser todo el día", dice cuando escuchó a Kempff interpretando tres conciertos de Beethoven (3 de noviembre de 1935).

Beethoven son sus favoritos en los primeros años, pero está abierto a lo que las radios europeas le ofrecen y a seguir sus pesquisas: la casualidad le obsequia en las radios de Budapest y Bucarest programas de obras de Berlioz cuando lo que a él le importa es el personaje desde la víspera, luego de leer un artículo sobre él; más que la música, dice, le interesa el hombre, "tan arrebatado e inteligente" (29 de febrero de 1938). En los peores momentos, se aferra a la música, escuchando tanto que es incapaz de registrar en el *Diario* todos los títulos de los últimos días. En los mejores, en los de algún vuelco existencial, la música es un deleite sobre el que reflexiona a profundidad. Escribe notas semanales que publica en *L'Indépendance Roumaine* bajo el seudónimo de Flaminius, y consigna sus impresiones en el *Diario*, como el 28 de marzo de 1937 sobre la *Pasión según san Mateo*, luego de escucharla una primavera más, siguiendo su costumbre y superstición: "Todo me pareció más íntimo, menos ceremonioso, menos severo, más mozartiano que antes".

"Estoy cansado de tanta música, pero es lo único que hay de consolador en estos últimos tiempos" (16 de noviembre de 1935), dice en un momento particularmente funesto. Tres semanas después escribe: "Excepto la música, no me sucede nada" (11 de diciembre). La falta de radio (porque se descompone, porque se la quitan, porque solo encuentra emisoras alemanas que se niega a escuchar) es tema porque entonces falta la música, narcótico y armadura, y entonces fluyen los recuerdos que lo llevan a imaginarse oyendo alguna obra, alguna interpretación.

Increíblemente, Sebastian sobrevive al infierno, enfrascado siempre que puede en sus pasiones, tal como lo vemos en el *Diario*, a pesar de que es ahí mismo donde confirma repetidamente que, como la inteligencia y la cultura, la excelente educación y los viajes, la literatura y el amor, la música no es ningún antídoto contra la barbarie. **LPyH**

[1] Mihail Sebastian, *Diario (1935-1944)*, introd., trad. y notas de Joaquín Garrigós, pról.. de Antonio Muñoz Molina (Barcelona: Destino, 2003).

Elizabeth Corral estudió en la UNAM, en la Universidad de Toulouse-le Mirail y en El Colegio de México. Es investigadora en la UV.

PASIÓN por la ópera*

Karim Benmiloud

No cabe duda de que casi todos los *dramatis personae* de su obra narrativa (sea larga o breve) no solo son actores de teatro, sino también cantantes en ciernes, o auténticos divos y divas, *los mismos que cantan y bailan* para el júbilo del público.

Suena a obviedad decir que la vida de Sergio Pitol es una vida de creación ritmada por los viajes y su pasión por la ópera. Esta pasión se trasluce en su obra: amén de varios títulos que remiten a la música (*El tañido de una flauta*, *Vals de Mefisto*, *El arte de la fuga*, etc.), la ópera está omnipresente en las conversaciones y en las preocupaciones estéticas de sus personajes. Como en ese sueño de *El arte de la fuga*, en el gran banquete que es la obra de Pitol, "los comensales hablan de ópera, de intérpretes, de directores de orquesta, de funciones memorables por su esplendor o por su desastre, de *Turandot*, de *El caballero de la rosa*, de *Tosca* y de *Così fan tutte*". Es que la ópera, con sus éxitos clamorosos y sus sonados fracasos, es como la vida misma, desesperada o exaltada, aunando siempre lo vergonzoso con lo soberbio, lo trivial con lo sublime.

Es más: si Sergio Pitol fuera compositor de ópera (y, a su manera, claro que lo es), diríamos que pasa de *El tañido de una flauta* al *Tríptico del carnaval*, de la *opera seria* a la *opera buffa*, siendo tal vez el punto de equilibrio ese *dramma giocoso* que es *El desfile del amor*. Hablando de esta novela, no en vano confiesa Pitol esta doble inspiración entre ópera y cine musical hollywoodense: "Me parece que lo que imprime alguna vida a la novela [...] son ciertos efectos del cine americano de los años treinta y cuarenta, en especial de Lubitsch, [...] así como ciertos recursos de la ópera en la creación de los escenarios; también es operística la relación entre el movimiento y el agrupamiento de los personajes (solos, duetos, cuartetos, con o sin coros, etc.)". Y, de hecho, aparecen en la novela dos cantantes de ópera; una auténtica, Anette Waltzer, la hermana de Adele: "Una voz maravillosa [...] sobre todo genial en el repertorio mozartiano. ¡Una Doña Elvira prodigiosa! [...] Especializada en Mozart, pero también atenta a las formas musicales más nuevas". Y uno falso, el aborrecible castrado mexicano que aspira a lo sublime antes de recaer en el fango: "Y [la baronesa] se empeñaba en que su hallazgo se convirtiera en un abrir y cerrar de ojos en Norma, en la Sonámbula, en Rossina; en transformar aquel trozo de burda arcilla en la maravillosa Popea de Monteverdi".

Por lo tanto, no cabe duda de que casi todos los *dramatis personae* de su obra narrativa (sea larga o breve) no solo son actores de teatro, sino también cantantes en ciernes, o auténticos divos y divas, *los mismos que cantan y bailan* para el júbilo del público. Y detrás de sus máscaras narrativas, los personajes de Pitol esconden a Don Giovanni y Cherubino, al conde Almaviva, a Pamina y a Papageno, a Violeta, a Aída, a Tosca, a los artistas hambrientos de *La Bohemia*, a Billy Budd, a Lulu y a tantos más.

Pero, para Sergio Pitol, la pasión por la ópera no es torremarfilismo ni refugio en "el arte por el arte", sino todo lo contrario. En cada fragmento donde aparece, la ópera es –como siempre debería ser– armonía y bullicio, mesura y exceso, concordia y discordia, aristocracia y pueblo, amor y odio, razón y locura, crimen y castigo, arte y política, vida y muerte. La ópera es una brújula y un *mod(el)o de vida*. Escribe Pitol en *El viaje*: "Con Kyrim, como con todos los amigos rusos, discutía hasta las madrugadas sobre cine, literatura, ópera, gente y, desde luego, política". Parafraseando a Pitol: la ópera está en todo. Todo está en la ópera.

La ópera es también un crisol ejemplar del cosmopolitismo que

Sergio Pitol. Foto: Alberto Tovalín.

ha buscado Pitol en toda su vida, a todo lo largo y ancho del mundo. No solo en cuanto a ciudades y escenarios (Bellas Artes, Covent Garden, La Fenice, Salzburgo, el teatro Maly de San Petersburgo, el teatro de ópera de cámara de Moscú), sino también en términos de repertorio operístico –Mozart, Wagner, Janacek, Debussy, Strauss, Stravinski, Berg, Shostakovich, Liebermann, la Ópera de Pekín, etc.–, donde las obras más conocidas coexisten con las más improbables, y las –hoy– más canónicas, con las más heterodoxas, disidentes y auténticamente revolucionarias… "Y entonces se refirió a la ópera como ejemplo de la aspiración del hombre a crear una forma absoluta, la forma absoluta donde el artificio lo es todo" (*Asimetría**). **LPyH**

* Texto de sala para la exposición Sergio Pitol y la ópera. Los territorios del viajero, curaduría de Alfonso Colorado y museografía de Fernán González, presentada en la usbi-Xalapa (14 a 28 de agosto de 2014) como parte del ciclo Sergio Pitol y las artes escénicas: teatro, música, danza realizado del 6 al 28 de agosto de 2014.

Karim Benmiloud es profesor de Literatura Latinoamericana en la Université Paul-Valéry Montpellier III. Es autor de *Sergio Pitol ou le carnaval des vanités* (2012) y editor, junto con Raphaël Estève, de *El planeta Pitol* (2012).

MELODÍAS ENCONTRADAS: dos poetas mexicanas de las primeras décadas del siglo XX

Ester Hernández Palacios

María Enriqueta Camarillo, una de las escritoras más prolíficas de finales del siglo XIX y principios del XX, como hija de buena familia, aprendió a leer música y a tocar el piano desde que era una niña. Nació en Coatepec, Veracruz, en el año de 1872 y su padre, que tocaba la guitarra y la flauta, además de mostrarle la senda del bien y el valor del orden y la disciplina, le heredó el amor por la música. Su familia se trasladó muy pronto a la Ciudad de México y ella pudo ingresar, en 1887, a la edad de 15 años, al Conservatorio Nacional para cursar la carrera de pianista. A los 21 años recibió el diploma de maestra de piano y dio algunos conciertos, además de componer varias piezas de música popular. Dos de ellas, el chotis *Entre rosas* y la mazurca *Isabel*, tuvieron la suerte de ser editadas y distribuidas por la Casa Wagner de México.

Compone música con la misma intención que más tarde escribirá literatura: para solaz de las mujeres que, como ella, tienen como destino el de ser los ángeles del hogar. Sus primeros poemas aparecen publicados en el periódico *El Universal* con el seudónimo de Iván Moszkowski, que hacía referencia al compositor polaco Mauricio Moszkowski (1854-1925). Valentin Yakovlev Baldin, su biógrafo (quien tuvo la fortuna de entrevistarla en múltiples ocasiones durante la década de los cincuenta del siglo pasado), comenta que su mayor deseo era dedicarse a dar clases de piano, pero su padre no consintió que trabajara. Fue tal la decepción de la joven pianista que su madre se atrevió a acompañarla a las casas de sus alumnas. A don Alejo no le quedó más remedio que aceptarlo, pues para ese entonces (inicios de la última década del siglo) la familia Camarillo y Roa pasaba por una mala racha económica y el dinero que ella ganaba con sus clases no podía menospreciarse, ya que le servía para cumplir algunas necesidades que su padre no podía satisfacer. Pese a que el magisterio musical le proporcionaba una pequeña renta, esta no alcanzaba a satisfacer sus ambiciones de desarrollo creativo, por lo que se inclinó cada vez más a la lectura y empezó a incursionar en la creación literaria. Escribió sin descanso, y en enero de 1895 publicó en la *Revista Azul* su primer cuento: "El maestro Floriani", inspirado en la figura de su maestro de piano, don Carlos J. Meneses, por quien ella tenía especial afecto y admiración.

Después de contraer matrimonio en el mes de mayo de 1898 con el intelectual conservador Carlos Pereyra, cercano al grupo de don Alfonso Reyes, se dedicó sobre todo a la creación literaria, aunque nunca, ni en los momentos más difíciles, dejó de interpretar al piano la música de los románticos, sus compositores favoritos. La casa del nuevo matrimonio se convirtió en el lugar en que se reunía un grupo de artistas e intelectuales conservadores; cada viernes charlaban, leían obra suya y de otros, y escuchaban a María Enriqueta interpretar al piano las piezas de sus músicos preferidos. En los últimos años del siglo XIX empezó a publicar literatura, dirigida sobre todo a los niños y las mujeres, sin por ello abandonar la música. En el año de 1913, Pedro Henríquez Ureña publicó, a solicitud de Alfonso Reyes, un artículo sobre los integrantes del Ateneo de la Juventud, en el que enlista a los 60 miembros que lo conformaban. La lista se inicia con las dos pianistas y únicas mujeres del grupo: María Enriqueta y Alba

Herrera, lo anterior pese a que el epistolario de Reyes y Henríquez Ureña contiene algunos comentarios negativos sobre la escritora.

En julio de 1910 los Pereyra se trasladaron a La Habana porque don Carlos había sido nombrado encargado de negocios de la Embajada de México en Cuba; regresaron casi de inmediato porque Pereyra fue electo diputado en el Congreso de la Unión. Unas semanas después estalló la Revolución mexicana. Para ese entonces, la escritora había ya publicado sus *Rosas de la infancia* que se leían en todas las escuelas primarias del país. En julio de 1913, Pereyra recibió el nombramiento de ministro de México en Bélgica y Holanda con residencia en Bruselas, y él y su María Enriqueta dejaron el país para trasladarse al Viejo Continente.

Su piano la acompañó durante su larga y difícil estancia en Europa. Al triunfo de la Revolución, Carlos Pereyra decide quemar las naves y a partir de ese momento el instrumento musical se convertirá en refugio y fortaleza de María Enriqueta frente a los embates del destierro y frente al carácter autoritario y cada vez más amargo de su esposo, que soportaba mal el exilio y el éxito que, pese a todo, seguían teniendo los libros de su esposa en México.

La música la sostuvo sobre todo en los terribles días del cerco de Madrid, durante los cuales ella y su marido sufrieron no solo las privaciones propias de la guerra, sino el temor a los *rojos*. En julio de 1942, ya en pleno franquismo, murió Carlos Pereyra y ella esperó hasta poder exhumar los restos de su esposo para regresar, con ellos y con su piano, a la añorada patria.

Su espíritu musical está presente en su obra literaria, particularmente en su poesía, y puede sintetizarse en estos versos de su autoría:

La música la sostuvo sobre todo en los terribles días del cerco de Madrid, durante los cuales ella y su marido sufrieron no solo las privaciones propias de la guerra, sino el temor a los *rojos*.

> Ahí viene el afilador / tocando su caramillo. / ¡Ay!, decidle por favor / que afile pronto un cuchillo / con que matar mi dolor!

Concha Michel, por el contrario, fue una creadora mítica; su vida y su obra están cubiertas por una leyenda que ella misma se encargó de construir con la participación de camaradas y colegas. Sin embargo se sabe que, al igual que María Enriqueta, nació en la provincia, en un pueblo de Jalisco en el año de 1899, dentro de una familia de comerciantes de origen francés que poseía grandes propiedades agrícolas. Su nombre real era Asunción. Se conoce poco de su infancia y adolescencia y los datos que se tienen no necesariamente se apegan a la verdad. Sus padres decidieron que ingresara a un internado en Guadalajara, del que se escapó unos pocos años después de su ingreso. Entre las leyendas que la propia autora se ocupó de difundir, sobresale aquella en la que cuenta que desde muy niña fue internada en el convento fundado por su abuelo y que a los siete años, harta de la monotonía y la falta de libertad, se robó un corazón de Jesús y le prendió fuego, motivo por el cual fue expulsada y como consecuencia vivió por algún tiempo a salto de mata, sobreviviendo gracias a su buena voz y a que pronto aprendió a acompañarse con la guitarra.

Lo cierto es que, siendo aún muy joven, se traslada a la Ciudad de México para continuar los estudios musicales que había iniciado en Guadalajara y allí frecuenta las tertulias del grupo de artistas que fundará el movimiento estridentista. Maples Arce la ubica como una de las asiduas a las tertulias que tenían lugar en el edificio de Mixcalco 12, en el que vivían tanto Germán Cueto y su esposa Lola, como Lupe Marín y Diego Rivera. En las páginas del segundo volumen de *Memorias* del poeta vanguardista, Concha Michel no es ni una estudiante de música de concierto, ni una desprotegida joven embarazada que debe afrontar el abandono del padre de su hija, el rechazo de su familia y entorno y la muerte prematura de la pequeña (casi la imagen de una heroína de novela romántica). Es una folclorista cercana a las ideas de la revolución social en lo que se refiere a lo político, y apasionada, como muchos autores de la vanguardia internacional (el español Federico García Lorca entre los más sobresalientes), por las expresiones del arte popular, principalmente por la poesía relacionada con la música, pasión que, dicho sea de paso, los vanguardistas heredaban de los románticos.

Tal vez nació primero su interés por el folclore y posteriormente su compromiso político, o viceversa; el hecho es que, convertida en una soldadera, con su hijo "a memes" y en lugar de fusil una guitarra, recorrerá el país para ganarse la vida como cantante (particularmente de corridos) a la vez que recuperará para la posteridad el eco de otras voces para enriquecer y cimentar la propia. En palabras de su amigo Alfredo Cardona Peña, Concha Michel:

Sinfonía nº. 7, de Dvořák, 2019. Foto: Andrés Alafita.

Se hizo guerrillera, anduvo de pueblo en pueblo –como aquellos juglares del romancero– cantando las canciones del corazón de su patria. Y los indígenas que tienen la sensibilidad de las hojas al viento; los músicos ciegos y patriarcales, con sus barbas y tamboriles; la soldadera de las escaramuzas amorosas y el robusto habitante de los campos, oyeron la voz de esa muchacha libre y cantarina como los ríos, que agitaba su caja de ritmos y contagiaba optimismo y frescura [...] No esas melodías *Mexican-curious*, vestidas de espantosos pavorreales muero de luz en la tarde, producidos en los ambientes disfrazados de París y tolerados por una metrópoli que le hace carantoñas al nuevo rico de todos los tiempos. No. Sino esas melodías terrenales, profundas, magnéticas, que salen del fondo de la raza, y que abrazan desde la preconquista hasta la Revolución (1949, 5).

La cantante de ópera se convirtió no en cantadora de ferias y palenques, oficio que, por cierto, quedó perfectamente descrito en la poco conocida novela de José Juan Tablada titulada *La resurrección de los ídolos*, sino en una cantadora trashumante que va de pueblo en pueblo, de huelga en huelga, siguiendo el eco de otras voces y buscando oídos para la propia.

La Concha Michel anciana que fue entrevistada por Elena Poniatowska se enorgullecía de repetir en 1977 que al cantar se proponía romper estereotipos y, a su manera, el aparato estatal burgués. Su género preferido fue el corrido, ya fuera ella la autora de los versos o la intérprete apasionada de otros, ya fueran de autor conocido o del dominio público. Uno de sus corridos más famosos fue el titulado *Los agraristas* que sirvió como himno de los defensores de la consigna "La tierra es de quien la trabaja". A lo largo de su vida recogió muchas letras y compuso otras tantas.

Fue miembro activo de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, mejor conocida como LEAR, y realizó un viaje a la URSS, después de reunir dinero cantando en ferias y palenques. **LPyH**

Referencias

Camarillo y Roa de Pereyra, María Enriqueta. 2017. *Rincones románticos. María Enriqueta Camarillo. Una antología general.* Estudio preliminar y selección por Ester Hernández Palacios. México: FLM/FCE/UNAM.

Cardona Peña, Alfredo. 1949. "Concha Michel". *El Nacional,* 4 de enero.

Peña Doria, Olga Martha. 2015. *En busca de la dualidad. La obra literaria de Concha Michel.* Guadalajara: UdeG.

Ester Hernández Palacios es investigadora y profesora de la UV; estudia a mujeres poetas mexicanas de los siglos XIX y XX. En 2011 recibió el Premio Bellas Artes de Testimonio Carlos Montemayor por su *Diario de una madre mutilada*.

SINFONISMO en el cine

Raciel D. Martínez Gómez

En México destacó la música de Silvestre Revueltas en cintas como *Vámonos con Pancho Villa* (1935) de Fernando de Fuentes y *Redes* (1936) de Fred Zinnemann; par de películas consideradas como imprescindibles para entender el canon mexicano.

Ni duda cabe que la fastuosidad evocada por la música de orquesta permite al cine trascender de la mera eficacia narrativa hacia propósitos artísticos más sofisticados. Acompaña a la definición de personajes, infunde un carácter dramático a la acción con notable aspiración atmosférica y potencia aún más las emociones. Con esta noción en mente, repasemos algunas muestras emblemáticas del uso del sinfonismo en el cine.

De la primera de ellas surgió una polémica de índole ideológica. La música de Richard Wagner le sirvió a David Ward Griffith para pincelar su mural histórico de los Estados Unidos en *El nacimiento de una nación* (1915); sumado al controvertido halo antisemita que llevaba a cuestas Wagner (Steiner, 2019), la cinta fue acusada de racista al enaltecer la supremacía blanca. Más de medio siglo después, Francis Ford Coppola invierte el sentido, pues la propia épica de la *Cabalgata de las valquirias* utilizada por Griffith sirve de fondo para uno de los episodios más oscuros de la condición humana: *Apocalypse Now* (1979), descartando cualquier especulación sobre la superioridad de alguna raza.

Alexander Nevsky (1938) es de los ejemplos más célebres del sinfonismo en el cine. Dirigida por Serguéi Eisenstein, *Nevsky* es una especie de laboratorio de creación sonora. Para la escena de la batalla –cuenta el mismo Eisenstein (1986)– buscaba una distinción para narrar la gloria del príncipe. Relata que le costó trabajo explicarle su intención a Serguéi Prokófiev; incluso asegura que mandó elaborar unos instrumentos y entonces fue como le entendió el músico. En el corte final pareciera que Prokófiev hubiera concebido la música de antemano; pero no, la unificación de las secuencias fue una ardua labor para amalgamar las imágenes a través de la música (aunque hubo partes donde sucedió al revés). Finalmente, el resultado de *Alexander Nevsky* es que apreciamos uno de los filmes más acertados en donde el compositor escribe su equivalente visual.

Lo que el viento se llevó (1939), dirigida por Victor Fleming, también es un caso destacado de sinfonía con miras altas. Más allá del evidente carácter romántico e histórico del filme, el deseo de Max Steiner fue componer una sinfonía con rasgo social que contuviera un paisaje a su vez político. Steiner, en efecto, combina temas patrióticos y populares; sin embargo, lo más trascendente es que dedica su composición a Tara, el extenso plantío de algodón. De acuerdo con Téllez (2013), el *score* de Steiner fue pensado como una reivindicación de la propiedad tan desigualmente distribuida.

Walt Disney hizo lo propio en *Fantasía* (1940), película de dibujos animados que utiliza con notable éxito sintáctico la música clásica. Leopold Stokowski, con el propósito de vestir las ocho secuencias del filme, seleccionó piezas de Johann Sebastian Bach, *El cascanueces* de Piotr Ilich Tchaikovsky, Paul Dukas para el bellísimo *El aprendiz de brujo*, Ígor Stravinski, Ludwig van Beethoven, Amilcare Ponchielli, Modest Mussorgski y Franz Schubert. Stokowski integra en *Fantasía* un discurso plástico inédito (la suma dialéctica de dos códigos) y al mismo tiempo otorga carta de mayoría de edad al género infantil.

Bernard Herrmann es de igual forma uno de los compositores más significativos por su temperamento iconoclasta. Recordemos nada más su innovadora música para *El ciudadano Kane* (1941), dirigida por Orson Welles; *Vértigo* (1958), *Psicosis* (1960) y *Los pájaros* (1963) de Alfred Hitchcock; o sus últimos trabajos con Martin Scorsese, como *Taxi Driver* (1976). La obra de Herrmann se distingue por un acento exacerbado, por colocarse de forma descarada en un nivel artificial y todavía así apoderarse del nivel expresivo fílmico. Recordemos que Herrmann había conocido a Welles desde 1938, ya que le había musicalizado la adaptación radiofónica de *La guerra de los mundos*, la novela de H. G. Wells. La realización tuvo tal impacto entre la opinión pública que revolucionó el concepto de la comunicación de masas.

En México destacó la música de Silvestre Revueltas en cintas como *Vámonos con Pancho Villa* (1935) de Fernando de Fuentes y *Redes* (1936) de Fred Zinnemann; par de películas consideradas como imprescindibles para entender el canon mexicano. Revueltas también hizo la música de *La noche de los mayas* (1939), dirigida por *Chano* Urueta, con argumento de Salvador Novo y actuación de Mario Moreno, *Cantinflas*. Silvestre también colaboró con Chano en *Los de abajo* (1940). Revueltas pronto se convirtió en la referencia más respetada del cine mexicano del siglo pasado; y es que no solamente se erigía como el más digno representante de la música nacionalista, sino que también era reconocido por musicólogos internacionales que lo situaban como un compositor universal.

Otro connotado músico de escuela fue Raúl Lavista, distante de la figura de Silvestre, pero no con menos calidad. Alumno del mismo Revueltas y de Manuel M. Ponce, Lavista fue un puntal para musicalizar películas en la época de oro del cine mexicano. Realizó el *score* de joyas del cine popular y de arte como *Una familia de tantas* (1949) de Alejandro Galindo, *El ángel exterminador* (1962) de Luis Buñuel y *Macario* (1959) de Roberto Gavaldón. En medio siglo el maestro Lavista musicalizó más de trescientas películas. Trabajó mucho al lado de Juan Bustillo Oro: *Dos monjes* (1934) y *Ahí está el detalle* (1940); y con Ismael Rodríguez en ATM *(A toda máquina)* (1951), *¡Mátenme porque me muero!* (1951) y *¿Qué te ha dado esa mujer?* (1951), entre otros grandes directores de la época de oro.

Diseño: Sinsuni E. Velasco Gutiérrez.

Ahora bien, el sinfonismo no ha tenido un desarrollo lineal ni existe, en rigor, una práctica vuelta tradición. No. *Fantasía*, ya decíamos, fue uno de los ejemplos del novedoso uso del sinfonismo; veamos otros que dieron un giro total ofreciendo matices con la aparición del *mainstream*.

La era del sinfonismo comercial es iniciada por *La guerra de las galaxias* (1977), película de

George Lucas. Fue John Williams quien, con su partitura, planteó un paradigma a seguir en una coyuntura donde Hollywood se apodera del público tras el descenso del cine de autor y el fin de las corrientes cinematográficas. Williams previamente había participado en *Tiburón* (1975), dirigida por Steven Spielberg, creando con fagotes y cuernos el entorno del mal ubicuamente oculto en el océano. Y, por supuesto, Williams además talló el encanto de *ET, el extraterrestre* (1982), del propio Spielberg.

Howard Shore también aportó con su estilo a la historia del cine. Shore compuso la música de la saga de *El señor de los anillos* (2001, 2002 y 2003), apreciada por varios especialistas como la mejor música escrita para cine, así como la de la trilogía de *El hobbit* (2012, 2013 y 2014). La versatilidad de Shore lo lleva a realizar música para películas de tintes no propiamente épicos, como *El silencio de los inocentes* (1991) y *Filadelfia* (1993), de Jonathan Demme, hasta musicalizar discursos más crípticos tendientes al cine de arte como el de David Cronenberg en *Spider* (2002) o en *Cosmópolis* (2012), entre otras cintas.

Asimismo resaltemos *2001: Odisea del espacio* (1968), película de ciencia ficción dirigida por Stanley Kubrick. Con el rigor que lo caracterizó, Kubrick combinó música de diferentes épocas para alcanzar un estilo vanguardista. Para rodar elipsis memorables, utilizó autores clásicos y románticos como Richard Strauss –*Así habló Zaratustra*– y Johann Strauss –*El Danubio azul*–, lo mismo que música del siglo XX, como la del connotado compositor soviético Aram Jachaturián o la del húngaro György Ligeti quien, a la postre, se convertiría en autor de otras bandas sonoras de Kubrick, como *El resplandor* (1980) y *Ojos bien cerrados* (1999).

Para rodar elipsis memorables, utilizó autores clásicos y románticos como Richard Strauss –*Así habló Zaratustra*– y Johann Strauss –*El Danubio azul*–, lo mismo que música del siglo XX, como la del connotado compositor soviético Aram Jachaturián o la del húngaro György Ligeti quien, a la postre, se convertiría en autor de otras bandas sonoras de Kubrick, como *El resplandor* (1980) y *Ojos bien cerrados* (1999).

Las anteriores películas son apenas una pequeña muestra de la excelente fusión de lenguajes en apariencia con horizontes diferentes. Música y cine cohabitan sin dificultad. Podríamos asimismo hablar de contribuciones como las de Ennio Morricone con Sergio Leone (*El bueno, el malo y el feo*, 1966), Hans Zimmer con Rob Minkoff y Roger Allers (*El rey león*, 1994), Danny Elfman con Tim Burton (*Batman*, 1989) o de experimentos tipo *Birdman* (2014), de Antonio Sánchez con Alejandro González Iñárritu. El asunto es que el sinfonismo en el cine carece de límites. Entre más concursa en historias, más posibilidades se desprenden para hacernos reflexionar desde lo más hondo del ser humano. Solo evoquemos al Nino Rota interpretado por la Orquesta Sinfónica Nacional de Dinamarca para tener certeza de que no todo está podrido. ¡Larga vida al sinfonismo en el cine! **LPyH**

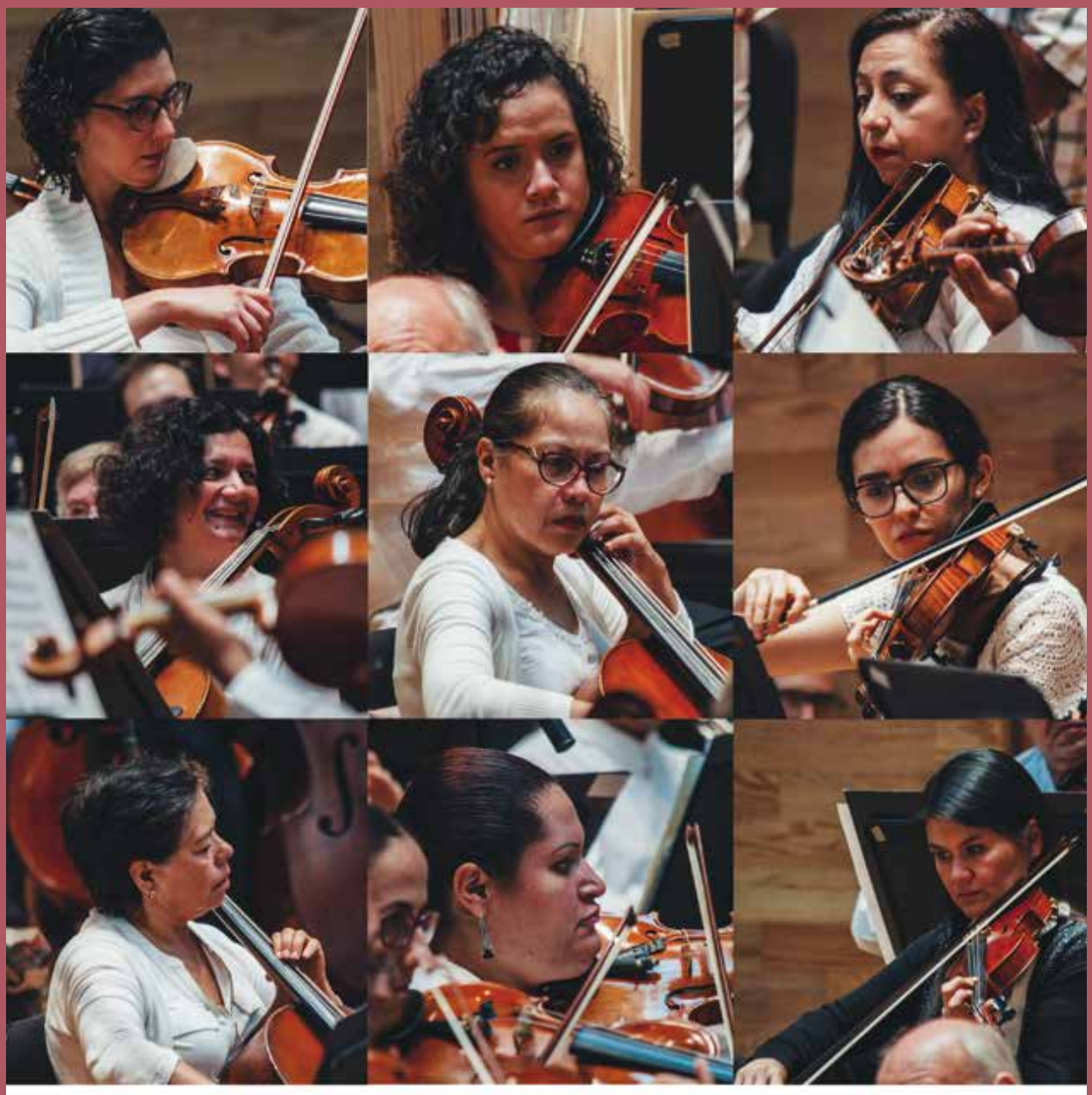
Referencias

Eisenstein, Sergei M. 1986. *El sentido del cine*. México: Siglo XXI.

Steiner, George. 2019. *Necesidad de música. Artículos, reseñas y conferencias*. Ciudad de México: Grano de sal.

Téllez, José Luis. 2013. *Paisajes imaginarios. Escritos sobre música y cine*. Madrid: Cátedra.

Raciel D. Martínez Gómez es comunicólogo, doctor en Sociedades Multiculturales y Estudios Interculturales por la Universidad de Granada. Actualmente es director general de Comunicación Universitaria de la UV.



MÚSICA E HISTORIA

EL INGENIOSO HIDALGO

Eduardo Langagne

Don Miguel de Cervantes,
anciano ya
y manco y desdentado,
inicia la lección mayor
de nuestra vida:

un octosílabo
que todos repetimos
En un lugar de La Mancha.

Agrega un endecasílabo
clásico y formal
de cuyo nombre no quiero acordarme,
acaso más culto y refinado.

El primero es popular,
ibérico,
castellano,
manchego,
el otro
importado
por Boscán y Garcilaso
desde la bota
que los mapas calzan
con orgullo milenario.

¿Es la mala memoria voluntaria
de cuyo nombre no quiero acordarme,
o es el culto lirismo
del mester de clerecía?

El primero lo cantan
los juglares
acompañados
de un laúd que tañe
agudo
como un refrán
sentencioso.

Es la voz popular
la que da inicio
a la más portentosa
lección de nuestro idioma.

Eduardo Langagne es miembro del SNCA. Autor de *Verdad posible* (FCE, premio especial José Lezama Lima 2016 de Casa de las Américas), *Tiempo ganado* (UNAM) y *No todas las cosas. Antología personal 1980-2015* (Fondo Editorial Estado de México).

MÚSICA Y PODER. El sonido y la furia (fragmento)*

Juan Villoro

Quisiera dedicar esta conferencia a la memoria de mi querido maestro y amigo Sergio Pitol, una persona que siempre trató de asociar la música con la palabra.

[...]

Mi contacto con el tema es siempre difícil de discernir, porque uno empieza a tener ciertas ideas sin saber que las tiene. Al preparar esta charla traté de recordar el primer momento en que pensé que música y poder debían ser analizados en conjunto y quizá esto ocurrió en Alemania oriental, donde viví durante tres años. Fui agregado cultural en esa ciudad y en una ocasión me tocó atender a un director de orquesta mexicano. Nos vimos en un lugar emblemático de la cultura alemana, el Auerbachs Keller –la taberna Auerbach–, que es donde el Diablo se le aparece a Fausto en la obra de Goethe. En ese sitio se presentó el director de orquesta en cuestión y me sorprendió que básicamente hablara de política, de la relación que tenía con gente que le daba presupuestos y de cómo lo admiraban muchos políticos mexicanos. Él acababa de dirigir una orquesta muy apoyada por el grupo Atlacomulco y venía a conducir la orquesta de la Radio de Leipzig; un buen director pero con una relación muy peculiar con el poder.

A partir de ese momento empecé a fijarme en la relación que orquestas y directores han tenido con los representantes del poder. El político encuentra en el director de orquesta una especie de figura perfecta; se trata de alguien que levanta una batuta y todos le hacen caso. Es lo que quisieran numerosos políticos: ser el centro total de atención, tener la capacidad de control que poseen muchos directores y, por supuesto, aprovechar la dimensión jerárquica de la propia música.

El escritor francés Pascal Quignard nos recuerda en su libro *El odio a la música* que la palabra *escuchar,* en francés, viene de *obaudire* y que derivó en *obéir*, *obedecer*. Es decir, que *escuchar* y *obedecer* tienen una raíz común: el que toca reclama atención, exige un oído atento y el director muchas veces se comporta –dice Pascal Quignard– como un domador, alguien que está a cargo de la situación. Hay una jerarquía muy definida en las notas y en la forma en que son ejecutadas.

***Escuchar* y *obedecer* tienen una raíz común: el que toca reclama atención, exige un oído atento y el director muchas veces se comporta –dice Pascal Quignard– como un domador, alguien que está a cargo de la situación. Hay una jerarquía muy definida en las notas y en la forma en que son ejecutadas.**

Esto, por supuesto, es una simplificación porque hay distintas maneras de escuchar; la música no se oye de un modo único, totalmente subordinado, sino que también hay escuchas que tienen una atención creativa y con su interpretación complementan la música que oyen. El compositor Erik Satie hizo su famosa música de mobiliario. Se refería a la que está en el entorno de la gente, música para ser escuchada accidentalmente sin que la gente sepa que la está escuchando. Prefiguraba un poco el hilo musical de los supermercados y los elevadores. Eso que hoy en

Teatro Municipal de Río de Janeiro, 2016. Foto: Luis Fernando Soní

día se llama música ambiental, él lo denominó en forma creativa como música de mobiliario: sonidos que crean una escenografía. De acuerdo con Satie, esta música refuerza el entorno sin alterarlo del todo; no está ahí para ser escuchada como algo radicalmente "aparte", sino como la escenografía que envuelve y protege otro contenido. Años después algunos compositores más contemporáneos como Brian Eno, que viene de la música de rock, creó una dimensión importante de la música ambiental que debe ser oída con una atención deliberada. Ha propuesto que en las ciudades del futuro tengan cuartos en donde uno pueda escuchar música y comprar cuotas musicales; lugares para oír música ambiental, pero no de forma accidental sino propositiva. Ya sea que uno se quiera relajar, meditar o escuchar con atención, podrá disponer de un cuarto de música y una tarjeta que permite comprar horas sonoras.

Menciono esto porque hay distintas maneras de escuchar y también distintas maneras de dirigir. Pensemos en el papel que han tenido algunos directores de orquesta tan importantes como Daniel Barenboim, por ejemplo, en la Orquesta del Diván de Oriente y Occidente, para reunir en una misma agrupación a israelitas y palestinos; o en posturas muy progresistas de directores como los italianos Riccardo Muti y Claudio Abbado; o bien en directores como Leonard Bernstein, que estuvo muy cerca de las reivindicaciones de los Black Panthers en Estados Unidos y luchó contra la discriminación. Así pues, la música se puede utilizar de distintas maneras, pero inevitablemente siempre ha estado necesitada de presupuestos y a menudo el director de orquesta ha sido visto como una figura de autoridad absoluta.

Hay una gran anécdota de Celibidache sobre el carisma mesiánico de un director. Mientras dirigía un ensayo de la Filarmónica de Berlín, no encontraba cómo hacer que la orquesta realmente siguiera sus indicaciones, pero de repente empezó a sentir que los músicos tocaban de una manera maravillosa y dijo: "¿Qué ha pasado con esta orquesta?, se transmutó en otra en unos segundos". Entonces se volvió a ver la puerta de entrada y en el umbral vio a Wilhelm Furtwängler, director titular de esa orquesta y su gran maestro. La sola presencia de este gran director hacía que la orquesta tocara mejor aunque él no estuviera dirigiendo. Tal es la fuerza jerárquica que han logrado ciertos líderes de orquesta y que entraña una obediencia creativa por parte de los instrumentistas que transforman las intuiciones e indicaciones del maestro en un discurso colectivo. De este modo hay una relación importante entre la música, la figura del director, los códigos compartidos en una orquesta y la manera en que una sociedad se representa a sí misma. Un proverbio chino dice: "La música informa siempre del estado del Estado", es decir, *estado* con minúscula y luego *Estado* con mayúscula.

El musicólogo argentino Diego Fischerman, en su libro *Después de la música,* comenta que una de las grandes ilusiones de los compositores ha sido lograr el control absoluto de los sonidos a través de la partitura, pero también ha habido una ilusión complementaria de encontrar el descontrol absoluto. Es decir, por un lado tendríamos, a partir de la invención del metrónomo y las notaciones de tiempos que ya no son sugeridos sino que deben ser acatados con toda precisión, la utopía del orden. Esto se amplía con las nuevas notaciones musicales que incluyen gestos como golpear un arco, golpear de cierta manera la caja del violín, etc. Estamos ante el anhelo absolutista de que los intérpretes realmente toquen lo que está ahí y no otra cosa. Por otro lado, al parejo de esta ilusión y en contradic-

Gran Sala de Conciertos de Sao Paulo, 2016. Foto: Luis Fernando Soní.

Teatro Municipal de Río de Janeiro, 2016. Foto: Luis Fernando Soní.

ción con ella, ha prosperado la idea del descontrol absoluto: el músico que se aparta por completo de la partitura o la modifica sobre la marcha. Pensemos en un caso límite de música conceptual: la famosa pieza *4:33* de John Cage, donde un pianista se tiene que sentar ante un piano sin tocar nada y debe permanecer 4 minutos 33 segundos en el banquillo. Lo único que ahí ocurre es el ambiente de la sala. Es una pieza que no puede ser juzgada musicalmente porque no contiene música; se trata de un evento social a propósito de la música. Es una pieza tan libre que ni siquiera existe, solamente tiene un rango de tiempo. John Cage trabajó con otro criterio en *Concierto para piano [preparado] y orquesta*. Ahí cada intérprete escoge la sección de la partitura que quiere tocar; es decir, es una orquestación totalmente aleatoria. Así pues, estas dos ilusiones, el control absoluto de los sonidos y el descontrol absoluto, han estado presentes en la música contemporánea.

A lo largo del tiempo, el sonido y la furia han sido elementos básicos de lo que oímos en una sala de conciertos: la búsqueda de armonía y la disrupción rebelde.

Me parece importante comenzar esta plática hablando de una pieza que no está en el programa de esta noche. En algún momento pensamos incluirla, pero era difícil hacerlo porque carece de secciones. Me refiero a la ópera *Ariadna en Naxos* de Richard Strauss, con un libreto del escritor austriaco Hugo von Hofmannsthal, pieza que trata precisamente de la relación entre música y poder.

Ariadna en Naxos nos lleva a los caprichos de un mecenas y esto forma parte de la historia general de la música: alguien va a dar dinero y quiere interferir en los designios del compositor.

La obra es parte de la muy fecunda colaboración que tuvieron Hofmannsthal y Richard Strauss. Ellos escribieron seis óperas, y *Ariadna en Naxos* es seguramente la más divertida y una de las más originales de ellas porque trata de la puesta en escena de una ópera que se llama del mismo modo. Un mecenas ha pagado por la composición de esta obra, de aire trágico, pero también ha patrocinado una comedia. Ambas deben presentarse en un festejo que desembocará en fuegos artificiales. Al hablar con el coordinador del espectáculo, queda claro que todo esto durará demasiado tiempo. El principal interés del mecenas consiste en disfrutar en calma de los fuegos de artificio y pide que las óperas sean acortadas. Para no suprimir ninguna de las dos se llega a una extraña solución de compromiso: fundir la tragedia y la comedia en una sola obra. Esto da lugar a desternillantes situaciones que son a un tiempo tristes y alegres, pero sobre todo, permite poner en escena una ópera que se construye al tiempo que la vemos. Los cantantes tratan de influir para preservar sus parlamentos y cada uno procura poner en práctica sus recursos de seducción y de poder. Una ópera dentro de la ópera.

En la mitología, Ariadna es la mujer que le dio el hilo a Teseo para que pudiera entrar al laberinto y matara al Minotauro. Una vez lograda la hazaña, el ingrato Teseo le pagó a Ariadna abandonándola en la isla de Naxos. En el momento en que esta obra la aborda, Ariadna está sumida en el despecho, sufriendo por su dolor y aguardando que llegue Hermes, mensajero de la muerte, para entregarse en sus brazos. Esta es la trama de la ópera trágica que ha contratado el mecenas.

En el juego de espejos que permite ver la tramoya de la obra, asistimos a las disputas entre el compositor, que quiere preservar la naturaleza de *Ariadna en Naxos*, y el organizador de eventos, el gran mayordomo, que quiere hacer lo que desea su patrón. Los diálogos rozan

el sarcasmo y muestran dos clases de servidumbre: la de un lacayo de palacio y la de un artista a sueldo.

En 1985 traduje el libreto de esta ópera para su presentación en Bellas Artes. En una escena, el mayordomo pide al compositor que abrevie su obra. Añade que seguramente no tendrá ningún problema en hacerlo porque a eso se dedica. La respuesta del Maestro de Música que está a cargo de la intrepretación es la siguiente:

> –En el solemne acto que se llevará a cabo esta noche aquí en el palacio, se tiene pensado… para después de la ópera seria de mi alumno… no me atrevo a creerlo… presentar un espectáculo presuntamente musical, algo así como un burdo vodevil en el estilo italiano de la ópera *buffa*. ¡Eso no puede suceder!"
>
> Y el mayordomo contesta:
>
> –¿No puede? ¿Y por qué no?
>
> –¡No debe!
>
> –¿Cómo dice?
>
> –¡El compositor jamás lo permitirá! ¡Jamás de los jamases!
>
> –¿Quién no lo permitirá? ¿Escuché bien? Hasta donde yo sabía, en este palacio, donde usted tendrá hoy el honor de mostrar sus suertes musicales, solo mi distinguido señor era capaz de permitir algo, por no hablar de dar órdenes.
>
> –Eso va en contra de lo convenido. La ópera seria *Ariadna* fue compuesta especialmente para esta solemne ocasión.
>
> –Y los honorarios prometidos pasarán, junto con una generosa gratificación, de mi mano a la suya.
>
> –No dudo del pago de un hombre que nada en dinero.
>
> –Y a quien usted y su alumno han tenido el honor de ofrecer sus corcheas. ¿En qué más puedo servirle?
>
> –Esas 'corcheas' son un trabajo serio e importante. ¡No podemos pasar por alto el contexto en que se interpretan!
>
> –Sin embargo, compete única y exclusivamente a mi señor decidir el tipo de espectáculo que ofrecerá a sus distinguidos huéspedes después del banquete.
>
> –¿Y usted incluiría la ópera heroica *Ariadna* entre las distracciones que facilitan la digestión?

Estamos ante la pugna entre preservar una obra de arte y los caprichos de un mecenas. Como es de suponerse, dadas las presiones señoriales y la obsecuencia del mayordomo por satisfacerlas, las dos obras se mezclan y el resultado es desopilante, una obra muy caótica donde Ariadna espera la llegada fatal de Hermes y donde aparece el Baco de la ópera *buffa*. Esta mezcla impredecible hace que Ariadna, totalmente angustiada, vea venir al hermoso Baco, piense que es el mensajero de la muerte y se entregue en sus brazos; Baco, naturalmente, la abraza y la empieza a besar. Así Ariadna pasa de la búsqueda de la muerte al encuentro accidental del amor.

La brillante simbiosis trágica y cómica en el libreto de Hofmannsthal revela las presiones económicas y políticas que se ejercen sobre el arte. Por cierto que años después el propio Richard Strauss se sometería trágicamente a ellas. Strauss fue discípulo del gran director de orquesta Bruno Walter, quien estrenó varias de sus obras. En 1933, cuando los nazis empiezan a imponer sus medidas antisemitas, Walter ya no puede dirigir la Filarmónica de Berlín y le pide a Strauss que lo sustituya; Strauss cede y sustituye a su maestro, que ya no volverá a interpretar ni dirigir ninguna sinfonía en Alemania.

Algo similar le ocurre después de la muerte de Hugo von Hofmannsthal con su siguiente libretista, el escritor judío Stefan Zweig. Juntos hicieron la ópera *La mujer silenciosa.* Todo parecía indicar que la obra sería un gran éxito, pero se suprimió casi de inmediato. Strauss creyó tener la capacidad de mediar con los nazis, aceptó cargos a cambio de que la ópera siguiera en cartelera, pero no pudo lograrlo. Lo que él había presentado con ironía en *Ariadna en Naxos* lo vivió en carne propia.

En algún momento de esa ópera, Ariadna exclama: "¡Aquí todo es corrupto, aquí nada es puro!", refiriéndose a la forma en que los caprichos del poder invaden el ambiente de la música.

Sirva esta pequeña introducción para exponer la relación, siempre tensa y en ocasiones fructífera, ya sea por oposición o secreta disidencia, entre el compositor y su mecenas.

Pero hay situaciones en que esta tensión no pasa por pliegues sofisticados y el arte, simple y sencillamente, es censurado o reprimido. **LPyH**

* Plática previa al concierto de la Orquesta Sinfónica de Xalapa, Feria Internacional del Libro Universitario (FILU), 2018.

Juan Villoro (Ciudad de México, 1956) es dramaturgo, novelista, cuentista, ensayista y periodista. Ha obtenido numerosos premios por el conjunto de su obra y por varios títulos específicos. Su libro más reciente es *El vértigo horizontal. Una ciudad llamada México*.

NOTAS SOBRE las notas

Axel Juárez

No basta con que el artista esté bien preparado para el público, también es preciso que el público esté preparado para lo que va a oír.
PIERRE BAILLOT

¿Cómo se logra adquirir cultura musical? ¿Cómo se cultiva un público? Escuchar música ha sido uno de los mayores placeres y entretenimientos humanos desde hace unos cuantos siglos. No obstante, la "historia de la escucha" no ha permanecido estática; los cambios culturales, tecnológicos y sociales han incidido en su configuración. La creación de grandes salas de concierto en la Europa de principios del siglo XIX determinó un tipo de acceso a la música creando públicos específicos. La invención del fonógrafo de Edison en 1877 dio lugar a la multimillonaria industria del disco que comenzó en 1902 con la edición del primer álbum de acetato, una grabación del cantante Enrico Caruso (1873-1921). Para que alguien se interese en el mundo de la música debe existir algún elemento de esta que atrape su atención, más allá de los pirotécnicos espectáculos actuales. Nos pueden emocionar y hacer vibrar ritmos que interiorizamos y bailamos, golpes persistentes o flexibles que marcan la pauta de variadísimas construcciones sonoras. O bien podemos ser sensibles a innumerables melodías que nos impregnan con un aroma recordado azarosamente mediante silbidos o canturreos; la conjunción de varias melodías entrelaza texturas sonoras que nuestro oído, en mayor o menor medida, puede saborear. En el caso de los oyentes experimentados, el flechazo sonoro puede venir de esas estructuras de sonidos, sobre las que se elaboran tantos juegos llamados armonías. Para el compositor neoyorquino Aaron Copland, todos escuchamos en tres planos distintos: un plano sensual, otro expresivo y uno puramente musical; en su libro *Cómo escuchar la música* (1939), encontramos respecto al primero que:

Si desvelar los arcanos de un oficio es necesario para su aprendizaje, lo es también para su apreciación, para poder deleitarnos con los juegos visuales en el caso de la pintura y la fotografía, juegos espaciales en la arquitectura, lingüísticos en la literatura, combinatorios en el ajedrez... sonoros en la música.

> El modo más sencillo de escuchar la música es escuchar por el puro placer que produce el sonido musical mismo. Ese es el plano sensual. Es el plano en que oímos la música sin pensar en ella ni examinarla en modo alguno. Uno enciende la radio mientras está haciendo cualquier cosa y, distraídamente, se baña en el sonido. El mero atractivo sonoro de la música engendra una especie de estado de ánimo tonto pero placentero.

El empeño didáctico del libro de Copland es encomiable: pretende que los lectores pasen de escuchar música en un plano meramente sensual a uno puramente musical; mejor dicho, que escuchemos en todos los planos, pero siendo más conscientes que antes de la existencia y reconocimiento de diferentes niveles de escucha:

> Cuando el hombre de la calle escucha "las notas" con un poco de atención, es casi seguro que ha de hacer alguna mención de la melodía. La melodía que él oye o es bonita o no lo es, y generalmente ahí deja la cosa. El ritmo será probablemente lo

Pierre Baillot (1833)

Programa de la Musical Union de John Ella (1846)

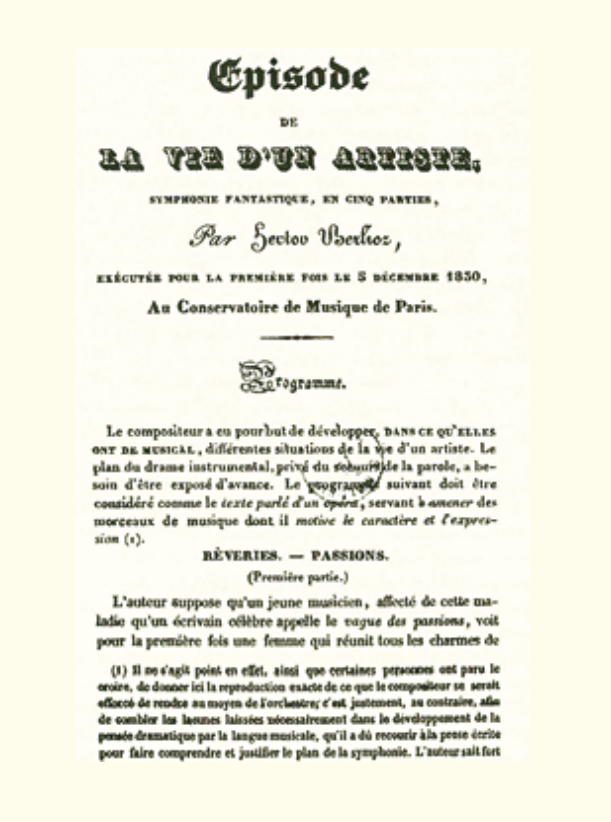
> siguiente que le llame la atención, sobre todo si tiene un aire incitante. Pero la armonía y el timbre los dará por supuestos, eso si llega a pensar siquiera en ellos [...] El público inteligente debe estar dispuesto a aumentar su percepción de la materia musical y de lo que a esta le ocurre. Debe oír las melodías, los ritmos, las armonías y los timbres de un modo más consciente. [...] En realidad, nunca se escucha en este plano o en aquel otro. Lo que se hace es relacionarlos entre sí y escuchar de las tres maneras a la vez. Ello no exige ningún esfuerzo mental, ya que se hace instintivamente.

Antes de la existencia de libros didácticos, tan bien escritos como el de Copland, la divulgación musical se encontraba en algunas sesiones organizadas y curadas por sociedades musicales europeas, especialmente británicas, preocupadas no solo por brindar a sus suscriptores los mejores recitales y conciertos sino también por asegurarse de que su público comprendiera y asimilara las obras. Si desvelar los arcanos de un oficio es necesario para su aprendizaje, lo es también para su apreciación, para poder deleitarnos con los juegos visuales en el caso de la pintura y la fotografía, juegos espaciales en la arquitectura, lingüísticos en la literatura, combinatorios en el ajedrez... sonoros en la música. En el Londres del siglo XIX hubo quien se empezó a preocupar por divulgar las reglas de los juegos sonoros, de hacerlas disponibles a un público para que disfrutara más y mejor. La actividad cultural, musical y el didactismo de la época victoriana lo exigía, y la respuesta vino de un músico inglés llamado John Ella (1802-1888), fundador de la sociedad The Musical Union (1844-1880).

El gran músico francés Hector Berlioz visitó Londres en 1851, dejándonos un importante testimonio del campo musical londinense: repertorios, crítica musical, descripciones de salas de concierto y de sociedades musicales que se preocupaban por la calidad de sus presentaciones sin escatimar recursos. En *Les soirées de l'orchestre* (1852) describe una de ellas y a su peculiar director:

> The Musical Union no se limita al objetivo único de divulgar cuartetos, sino también todas las her-

mosas composiciones instrumentales de salón, a las que se une en ocasiones una o dos piezas de canto, pertenecientes casi siempre a las producciones de la escuela alemana. […] El Sr. Ella no se limita a cuidar con esmero la interpretación de las obras maestras que figuran en sus conciertos; quiere además que el público las saboree y las comprenda. Por consiguiente, el programa de cada matinal, enviado con antelación a los abonados, contiene un análisis sinóptico de los tríos, los cuartetos y los quintetos que se van a escuchar, un análisis muy bien hecho, por lo general, y que habla a la vez a los ojos y a la mente, agregando al texto crítico ejemplos anotados en uno o en varios pentagramas que presentan ya sea el tema de cada pieza, ya sea la figura que desempeña un papel importante, ya sea las armonías o las modulaciones más destacables que estas contengan. No se puede ir más lejos en cuanto a atenciones y celo. El Sr. Ella ha adoptado como epígrafe de sus programas estas palabras francesas cuyo sentido común y verdad no apreciamos aquí, por desgracia, y que recogió de boca del sabio profesor Baillot: "No basta con que el artista esté bien preparado para el público, también es preciso que el público esté preparado para lo que va a oír".



Episode

DE

LA VIE D'UN ARTISTE,

SYMPHONIE FANTASTIQUE, EN CINQ PARTIES,

Par Hector Berlioz,

EXÉCUTÉE POUR LA PREMIÈRE FOIS LE 5 DÉCEMBRE 1830,

Au Conservatoire de Musique de Paris.

Programme.

Le compositeur a eu pour but de développer, DANS CE QU'ELLES ONT DE MUSICAL, différentes situations de la vie d'un artiste. Le plan du drame instrumental, privé du secours de la parole, a besoin d'être exposé d'avance. Le programme suivant doit être considéré comme le *texte parlé d'un opéra*, servant à amener des morceaux de musique dont il *motive le caractère et l'expression* (1).

RÊVERIES. — PASSIONS.

(Première partie.)

L'auteur suppose qu'un jeune musicien, affecté de cette maladie qu'un écrivain célèbre appelle le *vague des passions*, voit pour la première fois une femme qui réunit tous les charmes de

(1) Il ne s'agit point en effet, ainsi que certaines personnes ont paru le croire, de donner ici la reproduction exacte de ce que le compositeur se serait efforcé de rendre au moyen de l'orchestre; c'est justement, au contraire, afin de combler les lacunes laissées nécessairement dans le développement de la pensée dramatique par la langue musicale, qu'il a dû recourir à la prose écrite pour faire comprendre et justifier le plan de la symphonie. L'auteur sait fort

Primera página del programa de la *Sinfonía fantástica*, de Berlioz.

Programas matinales enviados con antelación al público abonado, análisis sinóptico de las obras que se escucharán, ejemplos impresos de fragmentos musicales importantes de cada obra … cada concierto, en cada programa una información de calidad, encabezada siempre por el certero epígrafe de Baillot, debió de haber sido una maravilla y una empresa de divulgación musical sin precedentes para la época. Habían nacido las notas al programa de la pluma de John Ella. La especialista Christina Bashford nos explica en su libro *The Pursuit of High Culture. John Ella and Chamber Music in Victorian London* (2007) que la meta de John Ella era clarificar, iluminar, y su audiencia generalmente estaba deseosa de ser ilustrada por este crítico convencido de que a través del uso sensato de ejemplos musicales y de una invitación a la lectura atenta de las notas del programa el significado de los términos musicales se haría evidente. Si desafiaba la comprensión de algunos suscriptores, nadie objetaba, mucho menos lo consideraban enajenante –tal era la reverencia por una autoridad cultural y la aceptación del rol de aprendiz–, los asistentes asumían su responsabilidad en este pacto divulgativo. Veinte años antes que John Ella, el propio Berlioz había intentado un texto explicativo de su *Sinfonía fantástica* en el programa de mano del estreno, el 15 de diciembre de 1830, resultando en una descripción *programática*

La especialista Christina Bashford nos explica en su libro […] *The Pursuit of High Culture. John Ella and Chamber Music in Victorian London* (2007) que la meta de John Ella era clarificar, iluminar, y su audiencia generalmente estaba deseosa de ser ilustrada por este crítico convencido.

del esquema que Berlioz usó para componer la obra. La música programática tiene como objetivo evocar ideas e imágenes en los oyentes, tratando de representar musicalmente estados de ánimo, escenas … Sin embargo, muchas veces se usa un apuntador: un folleto que describe lo que se tiene que oír e interpretar, un argumento sonoro que se les da a leer a los oyentes. Así, cuando la *Fantástica* de Berlioz empieza con "Sueños-pasiones", el público tendría que leer:

Sir George Grove (1820-1900).

El famoso crítico musical austriaco Eduard Hanslick escribió, para la prensa vienesa de 1862, sobre la vida musical londinense, describiendo la conducta de lo que etiquetó como "el público inglés de concierto", y tuvo la gran idea de repartir guías analíticas de la música para ser leídas antes o durante el concierto.

> El autor imagina que un joven músico, afligido por la enfermedad del espíritu que un escritor famoso ha llamado la *vaguedad de las pasiones* (*le vague des passions*), ve por primera vez a una mujer que reúne todos los encantos de la persona ideal con la que soñaba su imaginación, y se enamora perdidamente de ella. Por una extraña anomalía, la imagen amada nunca se presenta a la mente del artista sin estar asociada a una *idea musical*, en la que reconoce una cierta calidad de pasión, pero dotada de la nobleza y timidez que atribuye al objeto de su amor. Esta imagen melódica y su modelo lo persiguen incesantemente como una doble *idée fixe*. Esto explica la constante recurrencia, en todos los movimientos de la sinfonía, de la melodía que aparece en el primer *allegro*. La transición de este estado de melancolía de ensueño, interrumpido por brotes ocasionales de alegría sin rumbo, a la pasión delirante, con sus arrebatos de furia y celos, sus retornos de ternura, sus lágrimas, sus consuelos religiosos, todo esto es el tema del primer movimiento.

El famoso crítico musical austriaco Eduard Hanslick escribió, para la prensa vienesa de 1862, sobre la vida musical londinense, describiendo la conducta de lo que etiquetó como "el público inglés de concierto", y tuvo la gran idea de repartir guías analíticas de la música para ser leídas antes o durante el concierto.

> Echemos un vistazo al público inglés de concierto. La atención y tranquilidad de los oyentes es ejemplar. Se apoyan en la lectura de pequeños folletos que damas y caballeros revisan entusiasmados. Estas son las explicaciones críticas que se entregan cortés e infaliblemente a la audiencia. Estas guías musicales fueron, en mi opinión, introducidas por primera vez por John Ella con el título atroz de *Synopses Analytiques* y contienen, junto con biografías y notas históricas, un análisis con ejemplos musicales de las obras mayores que serán interpretadas [...] Hay una cita oportuna de Baillot, que encabeza todos los programas de John Ella: "Il ne suffit pas que l'artiste soit bien préparé pour le public, il faut aussi que le public le soit à ce qu'on va lui faire entendre". Las piezas que son difíciles de comprender y todavía no son propiedad común, como las obras posteriores de Beethoven, Bach y Schumann, pueden ser explicadas y aclaradas con ejemplos musicales y así se pueden memorizar rápidamente.

Hanslick se refiere a lo que hoy podríamos llamar divulgación musical, incluso formación de públicos. Pocas veces se encuentran proyectos tan encomiables. En esta tónica, y acorde a nuestra época, habría que mencionar algunas producciones audiovisuales: las

El Palacio de Cristal, en Hyde Park, para la Gran Exposición de 1851.

entrañables conferencias *Omnibus* de Leonard Bernstein, emitidas por la televisión norteamericana entre 1952 y 1961; los emotivos conciertos didácticos para jóvenes que el mismo Bernstein diseñaba y presentaba desde el Lincoln Center de Nueva York; la insólita y didáctica serie *Jazz entre amigos,* presentada semanalmente entre 1984 y 1991 en Radiotelevisión Española por el mítico Juan Claudio Cifuentes, *Cifu*, y los magníficos ciclos, con útiles notas al programa, de la Fundación Juan March de Madrid.

Algunos intentos ocasionales –como el de Berlioz y su *Symphonie fantastique* de 1830– de programas con notas los podemos rastrear en los conciertos públicos, que bajo el nombre de Concert Spirituel, organizó J. F. Reichardt en Berlín durante 1783, y en los conciertos organizados por John Thomson en Edimburgo entre 1838 y 1841. Sin embargo, la regularidad y estandarización de estos textos no llegó hasta la aparición de John Ella y la fundación de su sociedad especializada en música de cámara, The Musical Union. Hay que recordar que se trata de una época musicalmente fértil, donde la actividad concertística estaba en crecimiento, las audiencias se estaban consolidando y la cultura de la escucha en silencio comenzaba a nacer. Esta última norma social (guardar silencio en los conciertos), que hoy en día nos parece tan natural, no lo era antes del siglo XIX. El erudito crítico musical del *New Yorker*, Alex Ross, relata en su libro *Escucha esto* (2012) que:

> Hasta bien entrado el siglo XIX, los conciertos eran veladas eclécticas en las que arias de ópera colisionaban con fragmentos de sonatas y conciertos. Los organilleros hacían sonar las melodías clásicas más conocidas por las calles, donde se mezclaban con las canciones folclóricas. El público daba a conocer a menudo sus sentimientos aplaudiendo o gritando al tiempo que estaba interpretándose la música. Mozart, en su relato del estreno de su Sinfonía "París" en 1778, describió cómo sacó todo el jugo al público que la escuchaba: "[...] ya en mitad del Primer Allegro había un Pasaje que yo sabía muy bien que tenía que gustar, todos los oyentes se sintieron arrebatados –y se produjo un gran aplauso– pero como sabía, cuando lo compuse, el Efecto que eso provocaría, lo puse al final otra vez –y comenzó otra vez Da capo–".

James Johnson, en su libro *Listening in Paris. A Cultural History* [*Escuchar en París. Una historia cultural*], evoca una noche en la Ópera de París en la misma época:

> Aunque la mayoría se encontraban ya en sus asientos hacia el final del primer acto, el movimiento incesante y el leve barullo de las conversaciones no acababa realmente nunca. Los criados y los jóvenes solteros daban vueltas por la atestada y a menudo bulliciosa platea, el recinto al nivel del suelo al que solo se permitía el acceso a los hombres. Príncipes de sangre y duques se visitaban unos a otros en los muy visibles palcos de la primera fila. Abates mundanos conversaban felizmente con damas enjoyadas en el segundo piso, granjeándose ocasionalmente gritos indecentes llegados de la platea cuando su conversación se volvía demasiado cordial. Y los amantes buscaban las luces mortecinas de la tercera galería –el paraíso–, lejos de anteojos escrutadores.

Por aquella época, en el Londres de mediados del siglo XIX, se construía en el Hyde Park una enorme edificación de hierro fundido y cristal, The Crystal Palace, que albergaría la primera Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations, también conocida como la Primera Gran Exposición Universal, concebida para mostrar todo tipo de progresos mundiales, desde complejas maquinarias hasta inauditas esculturas. Al concluir la Primera Gran Exposición, en octubre de 1851, se ordenó desmantelar el Palacio y reconstruirlo en un distrito del sur de Londres, donde hasta finales de 1936 sirvió como un centro de educación, artes y ocio, bajo la dirección del musicólogo George Grove (1820-1900) –el futuro editor del mítico *Grove Dictionary of Music and Musicians*–. Grove escribió innumerables notas al programa para los conciertos del Palacio de Cristal. Su emotivo estilo trataba de evitar cualquier tecnicismo, sin dejar de señalar diligentemente al escucha-lector lo que este debía tener en cuenta a la hora de la audición.

El espíritu educativo de la empresa musical que representaba The Crystal Palace se evidencia en el carácter y el alcance de sus notas al programa. Comenzaron con la conmemoración del nacimiento de Mozart, en 1856. Antes de esta fecha, al público solo se le proporcionaba los textos de obras vocales. Grove escribió las notas para el concierto conmemorativo de Mozart, y, posteriormente, no dejó de redactarlas semana tras semana. La vida y la obra de los compositores que se iban programando era analizada por Grove en sus notas, que gradualmente iban adquiriendo un enfoque biográfico que contextualizaba las obras. En 1880, Grove señaló: "Escribí sobre las *Sinfonías* porque deseaba explicármelas y descubrir el secreto de las cosas que de ellas me fascinaron, luego de esto surgió el deseo de hacer que otros amateurs las vieran de la misma manera". Las notas de programa de Grove llevaron a un nuevo plano al incipiente género, a uno más narrativo y literario, donde junto a unos análisis musicales básicos (en comparación con los de John Ella) difundía los contextos de las obras y compositores. Entre 1860 y 1880, las notas al programa del Palacio comenzaron a incluir información adicional relacionada con los creadores, datos sobre su vida, listados de sus obras, extractos de biografías o de memorias. El gradual aumento del repertorio musical en el Palacio requirió la contratación de más escritores, especialistas en temas concretos. El conjunto de estas notas y las de Grove conformaron la base de la primera edición de los artículos del *Dictionary of Music and Musicians*.

John Ella, por Charles Baugniet, 1851.

Medio siglo después de aquellas notas de John Ella y George Grove, ya se había vuelto habitual el mercado discográfico; los primeros discos de acetato y posteriormente los discos compactos llegaron acompañados de sus propias notas, llamadas *sleeve notes* o *liner notes*, las cuales cumplían funciones parecidas a sus antecesoras inglesas. Estas nuevas notas se dirigían a introducir al oyente en el género o el estilo del álbum, lo guiaban e incluso le podían imponer una manera culturalmente correcta de percibir la música. Esto lo explica el musicólogo Nigel Simeone:

> Notas similares en estilo a las notas de programa de conciertos fueron publicadas por sellos discográficos como HMV, durante los años treinta, para acompañar sets de obras orquestales y de cá-

mara. Estos textos se pegaban en el interior de la carpeta que contenía los discos, o en folletos por separado. A menudo las notas eran bastante extensas, como el folleto (*booklet*) publicado con la grabación del Pro Arte Quartet del *Quinteto en do mayor* de Schubert, que incluye dos páginas de antecedentes y comentarios biográficos seguidas de otras dos páginas de comentarios sobre la obra, con ejemplos musicales. Folletos más lujosos, también de HMV, se publicaron para sets como las grabaciones de las sonatas para piano de Beethoven, interpretadas por Schnabel.

La llegada del disco de larga duración, a principios de la década de los cincuenta vio la inevitable reducción de las notas en un solo lado del cartón, y los ejemplos musicales se volvieron una rareza. [...] Las grabaciones de compositores que interpretan su propia obra, como aquellas realizadas por la compañía American Columbia (hoy Sony Classical) en los años cincuenta y sesenta, vieron el lanzamiento de discos con notas importantes de Stravinski, Copland, Messiaen y Berio. Directores como Boult, Jochum y Mackerras ocasionalmente escribían notas para acompañar sus grabaciones. En los años setenta las notas de discos de importantes lanzamientos, especialmente de repertorio inusual, fueron encargadas a estudiosos de campos específicos. [...] Con los discos de acetato se llegaron a incluir hasta reproducciones de partituras, lo que dejó de suceder con los lanzamientos en CD [...] Con la llegada de los discos compactos, a principios de la década de los ochenta, se vio un cambio más en el formato y la presentación de las notas. Por lo general las notas de discos de lanzamientos de grandes compañías internacionales incluyen notas en tres o cuatro idiomas, con frecuencia de autores diferentes.

Actualmente, en algunos programas de mano de orquesta, apena ver la saturación de publicidad y el poco respeto a las notas del programa, incluso su inexistencia. En cuanto a los formatos actuales de transmisión y recepción de la música (archivos digitales comprimidos y *streaming*), en rara ocasión se incluye, ya no digamos un *booklet*, sino la información mínima para ubicar años de publicación, composición, solistas, arreglistas y demás profesionales, que sigue siendo de interés para los melómanos.

Reivindiquemos la presencia y calidad de notas a programas y notas de discos (físicos o no), puesto que son un importante espacio para la divulgación y la crítica musical. Con la lectura de estas notas lograremos una formación como públicos musicales y, como anhelaba Pierre Baillot, estaremos preparados para lo que vamos a oír. **LPyH**

Medio siglo después de aquellas notas de John Ella y George Grove, ya se había vuelto habitual el mercado discográfico; los primeros discos de acetato y posteriormente los discos compactos llegaron acompañados de sus propias notas, llamadas *sleeve notes* o *liner notes*, las cuales cumplían funciones parecidas a sus antecesoras inglesas.

Referencias

Bashford, Christina. 2007. *The Pursuit of High Culture. John Ella and Chamber Music in Victorian London*. Reino Unido: Boydell Press.

——. 2019. "Concert listening the British Way? Program notes and Victorian culture." 187-206. En *The Oxford Handbook of Music Listening in the 19th and 20th Centuries*, editado por Christian Thorau y Hansjakob Ziemer, Nueva York: Oxford University Press.

Berlioz, Hector. [1852] 2012. *Las veladas de la orquesta*. Traducción por Cristina Ridruejo Ramos. Sevilla: El Olivo Azul.

Copland, Aaron. 1939. *Cómo escuchar la música*. México: FCE.

Musgrave, Michael. 1995. *The Musical Life of The Crystal Palace*. Cambridge: Cambridge University Press.

Ravell, John. 1953. "John Ella 1802-1888". *Music & Letters* 34(2), 93-105.

Ross, Alex. 2012. *Escucha esto*. Traducción de Luis Gago. Barcelona: Seix Barral.

Simeone, Nigel. 2001. "Programme note", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por Stanley Sadie. Londres: Oxford University Press.

Axel Juárez es sociólogo e informático. Escribe sobre música. Es autor de Elucubraciones sonoras. Encuentros y desencuentros en música y literatura (Fonca, 2017).

¿QUÉ ES LA MÚSICA MEXICANA?

Una mirada desde fuera del nacionalismo

Jesús Herrera

El desconocimiento de la música en México es especialmente agudo en el siglo XIX. Una causa de lo anterior es que desde el final de la Revolución hasta casi el siglo XXI [...] la óptica del nacionalismo ha obstaculizado el estudio y la valoración justa del patrimonio musical previo a 1910.

Creo que las palabras sobre música no tienen sentido a menos que esta sea su fuente de inspiración, porque ¿qué sentido tendría hablar de música sin música que nos haga hablar sobre ella? Si bien el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* dice que es el arte de combinar los sonidos, yo propongo entender el término como un modo de relación entre seres humanos por medio del sonido. Entre sus actores se incluyen el compositor, el intérprete y el oyente, además de otras personas que participan en la copia y edición de partituras, así como en la elaboración de instrumentos musicales, grabaciones y otros productos y actividades. De este modo, la música, además de una relación humana, es un fenómeno sonoro. Esto podría parecer obvio, pero no lo es: hay investigaciones supuestamente sobre música que privilegian la historia de los compositores o de las instituciones donde trabajaron.

Como ha señalado Ricardo Miranda en un texto de 2005 que no ha perdido vigencia, el caso es grave en nuestro país porque se está muy lejos de conseguir que al menos la música nacional de mayor importancia esté editada, grabada y acompañada de estudios críticos y, más allá de eso, "no existe para nuestra sociedad una noción clara de quiénes son los músicos mexicanos más relevantes ni por qué lo son" (97). Nuestra apreciación actual seguramente se modificaría tras escuchar algunas de las muchísimas obras de la historia de la música en México que son hoy desconocidas.

La historia de la música es una disciplina con una dimensión especial que no tiene la historia a secas. En la segunda se habla del pasado y los sucesos a los que alude permanecen allí, aunque se estudien en el presente, a diferencia de la primera, en la que también se aborda el pasado, aunque la música a la que se refiere pueda escucharse en el presente. Como ejemplo, pensemos en la Guerra de Independencia de México, que se inició en 1810: podemos estudiarla en la actualidad, pero no podemos experimentarla. Por otra parte, consideremos la *Sonata para piano op.109* de Beethoven, publicada en 1810: justo ahora podríamos tener una experiencia de ella al escucharla en vivo o en grabación.

Para la historia de la música, un personaje puede ser importante porque fundó instituciones relevantes o porque compuso determinadas obras. En México, los estudios de esta disciplina se han centrado frecuentemente en este tipo de hechos relacionados con los compositores y en ocasiones no consideran su música. Si bien para la historia de la música es imprescindible el estudio de la historia de los personajes y de los hechos, también es esencial el estudio de la música en el presente.

El problema es que para tener una idea auditiva verdade-

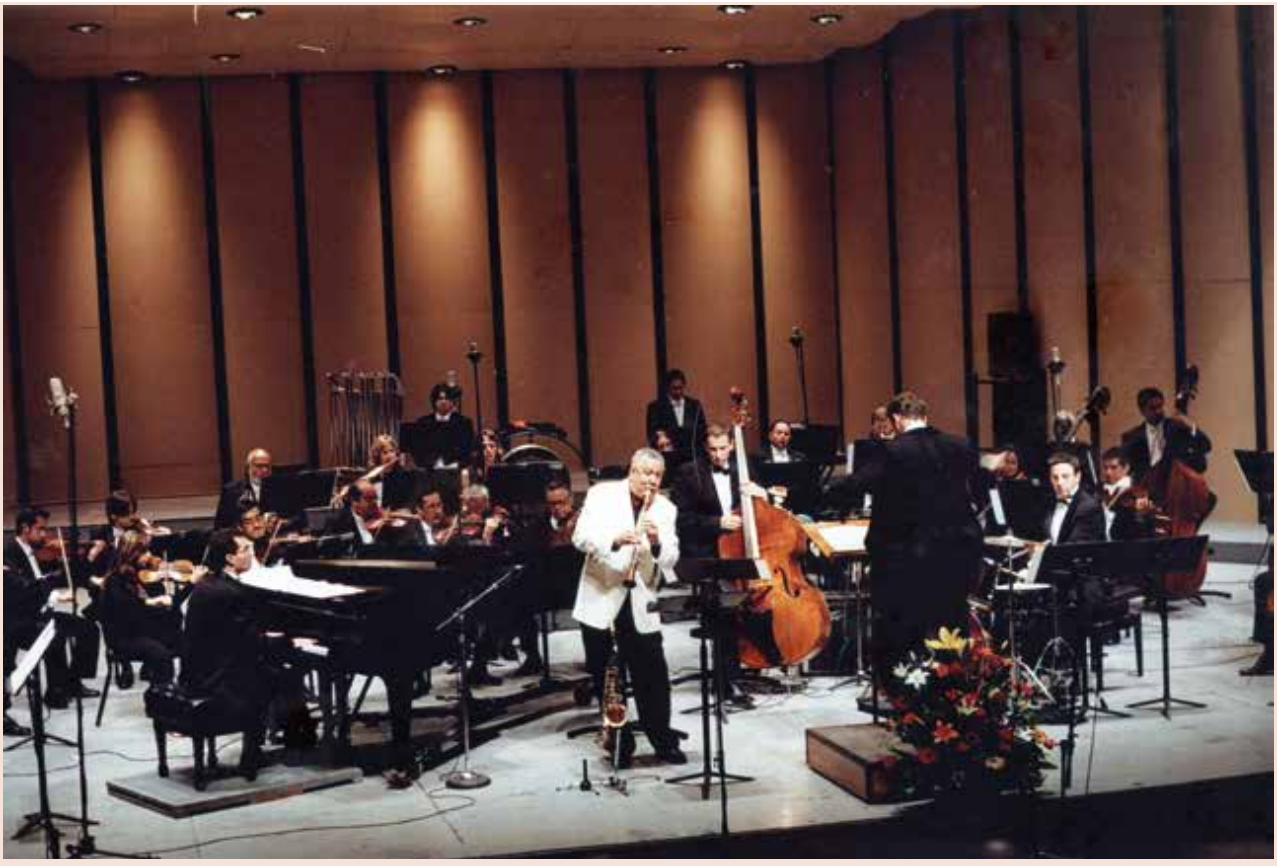
Dos generaciones de Prieto: Carlos y Carlos Miguel, 2006. Archivo fotográfico de la OSX. Foto cortesía de Enrique Salmerón.

ramente representativa de la historia de la música en México todavía falta mucho por hacer en la investigación (trabajo en archivos y edición de partituras) y en la interpretación (conciertos y grabaciones). Por ejemplo, Melesio Morales (1838-1908) es una figura histórica importante en México: es considerado fundador de la Sociedad Filarmónica de Conciertos y del Conservatorio Nacional; además, compuso al menos siete óperas, 25 canciones para voz y piano, 69 piezas para piano y otras obras para distintas dotaciones. Hay varios estudios publicados sobre Morales, pero solo existe grabación comercial de una de sus óperas, cuatro canciones, cuatro piezas para piano y una obra orquestal. Tristemente, el caso de Morales es representativo.

El desconocimiento de la música en México es especialmente agudo en el siglo XIX. Una causa de lo anterior es que desde el final de la Revolución hasta casi el siglo XXI –y a veces incluso hasta hoy– la óptica del nacionalismo ha obstaculizado el estudio y la valoración justa del patrimonio musical previo a 1910 por considerar que tiene influencias extranjeras. Por ejemplo, en su *Historia de la música mejicana* de 1933, Miguel Galindo afirma que quiere hablar de lo que dice su título y no de la "historia de los músicos mejicanos que han estudiado, enseñado, ejecutado y escrito música extranjera en Méjico", aunque expresa, con cierta amargura: "he tenido que hacer aparecer a la música extranjera y a los extranjeros portadores de ella". El uso que hace Galindo de la palabra *portadores*, refiere por igual a músicos y transmisores de una enfermedad. Hay un prejuicio que hace que muchas obras de música compuestas y/o tocadas en México se juzguen negativamente antes de siquiera conocerlas.

Como representante en el área de música de las políticas culturales de México encabezadas por José Vasconcelos, desde la década de 1920, Carlos Chávez orientó muchos de sus esfuerzos a lo que consideró "verdaderamente mexicano" y, al igual que Diego Rivera en la pintura, enfatizó la representación artística de grupos prehispánicos. Chávez no pudo saber que Robert Stevenson declararía en 1996: "no tenemos ningún fragmento escrito de la música precortesiana" (1996, 36) y que más allá de eso, "en la lengua náhuatl no existía ni una sola palabra que equivaliera a nuestro concepto de música" (31).

La investigación se orienta según las corrientes políticas e ideológicas de su tiempo, lo que ha obstaculizado el conocimiento de algunos periodos y corrientes de la historia de la música mexicana. Así, en el marco del nacionalismo de Vasconcelos y sus seguidores, podemos explicarnos lo que dice Gabriel Saldívar en su *Historia de la música en México,* de 1934, al hablar de "una cultura musical que apenas si comprende un siglo" y afirmar que los musi-



Édgar Dorantes al piano y Paquito de Rivera como solista de la OSX, 2006. Archivo fotográfico de la OSX. Foto cortesía de Enrique Salmerón.

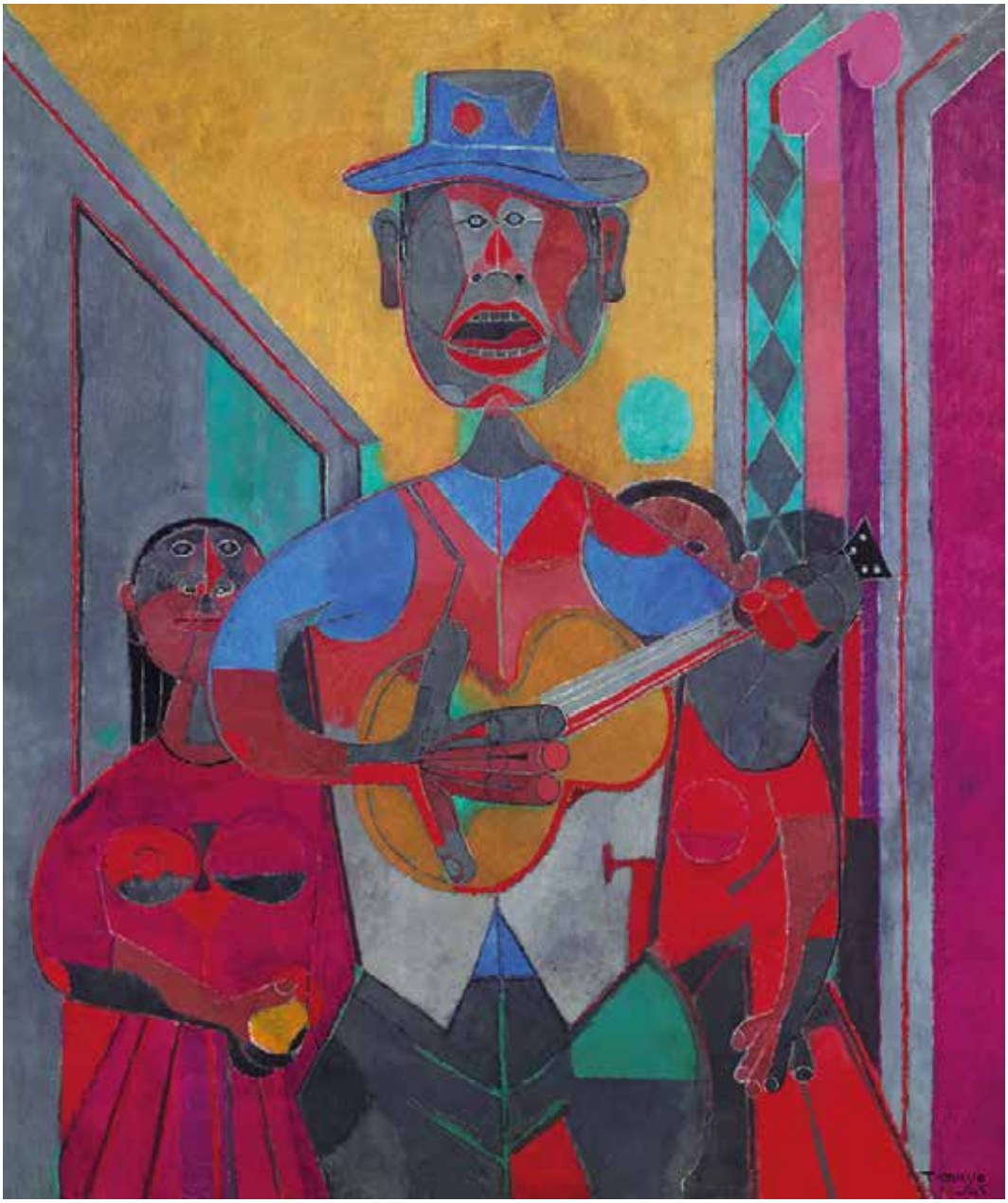
cógrafos mexicanos "inician con la Independencia, y se ha llegado en antecedentes hasta la mitad del siglo XVIII" (v). Todo lo anterior a la Independencia de México sería considerado como "antecedente", o como "extranjero" al decir de Galindo. La "música mexicana" sería solo la del periodo independiente; la anterior sería "música novohispana", o mejor dicho "música española", dado que el territorio hoy llamado "mexicano" antes de su independencia era parte del Imperio español.

Para tener otra perspectiva del asunto, consideremos la música de quienes propongo denominar *personajes de frontera histórica*: aquellos que nacieron en Nueva España y murieron en México, como Mariano Elízaga (1786-1842) y José Antonio Gómez (1805-1876), entre otros. ¿Estos compositores son mexicanos o españoles? ¿Su música es mexicana o española? Si consideramos que sus composiciones presentan características de diversas regiones europeas además de España, habría múltiples maneras de responder ante el cuestionamiento sobre su identidad nacional. Como la música en México del siglo XIX no tiene características *esencialmente mexicanas*, que son las que ha perseguido la investigación desde la mirada del nacionalismo, encontramos un prejuicio fuerte que ha obstaculizado su interpretación y estudio. La música decimonónica en nuestro país ha sido considerada peyorativamente como *europeizante*, lo que ha causado que mucha gente la considere de poco valor, a pesar de desconocerla en su mayoría.

A partir de su independencia de España, los nuevos países americanos buscaron identidades para reconocerse ante sí mismos y frente a los otros. Definieron su identidad musical en parte a través de sus respectivos himnos nacionales; sin embargo, aunque los textos de los himnos hispanoamericanos fueron escritos en casi todos los casos por ciudadanos del país en cuestión, los autores de la música fueron mayoritariamente europeos, como sucedió, por ejemplo, en México. Además, como ha señalado Miranda en 2011, la música de todos los himnos hispanoamericanos presenta evidentes características de ópera italiana. Considerando lo anterior, definir la nacionalidad de estos himnos es un problema complejo.

Por un tiempo pensé que si conociéramos música patriótica de la década de 1820 en Hispanoamérica podríamos encontrar alguna explicación coherente sobre el origen de los nacionalismos musicales en esta región. De esta música patriótica fundacional en México solo he encontrado noticias de tres *cantos heroicos* publicados en 1825, dedicados a tres personajes de frontera histórica, nacidos en el Imperio español y de quienes hoy diríamos que fueron un venezolano y dos mexica-

Continúa en la página 145 >



Trovador, 1945.

RUFINO TAMAYO

MÚSICA, MAESTRO

© D.R. Rufino Tamayo / Herederos / México / 2019 /
Fundación Olga y Rufino Tamayo, A.C.

El fonógrafo, 1925.

< *Hombre que canta,* 1950.

Las niñas, 1929.

Naturaleza muerta con cabeza, 1932. >

Tamayo

Mandolina y piñas, 1930.

Los músicos, 1934.

Hombre con guitarra, 1986.

Encantador de pájaros, 1945.

Venus fotogénica, 1934.

Naturaleza muerta con desnudo y guitarra, 1931.

Rufino Tamayo y la música

María Teresa Favela Fierro

La música es arte, cultura y un motivo más para disfrutar la vida.
Friedrich Nietzsche

Pintor, grabador y muralista, Tamayo nació en Oaxaca, Oaxaca, en 1899 y falleció en la Ciudad de México en 1991. A los 18 años abrazó completamente la profesión artística y se mantuvo activo hasta la edad de 90 años. Sus obras estuvieron nutridas por las raíces indígenas y populares, pero también por el México moderno y, por supuesto, el cosmopolita, por lo que ha sido calificado como "mexicanista internacionalizante". El colorido de sus pinturas creó sinfonías, sonatas, cuartetos; supo extender los límites del lenguaje formal de la pintura y tuvo como personajes a los instrumentos musicales, las frutas, los objetos de uso cotidiano, la figura humana, el misterio del cosmos...

Desde 1936 vivió regularmente en los Estados Unidos, convirtiéndose en parte de una generación que sentó las bases para una necesaria renovación del arte frente a una pintura mexicana proclive a las cuestiones de política, y constituyó el antecedente del actual arte mexicano. Tamayo logró alejarse de esa tónica al dar un novedoso tratamiento a las formas de los objetos seleccionados; desde esa época afloró su personalidad en sus predilecciones por ciertos colores y el predominio de ellos.

La propuesta de "universalidad" que trae consigo Tamayo da una especie de nuevos impulsos al medio de la plástica mexicana porque se había ganado un lugar estable en el mercado del arte y su obra era enaltecida por los críticos de Nueva York. Su trabajo había adquirido una madurez que mostraba una clara síntesis de Picasso, Braque y la Escuela de París.

En 1949, con motivo de sus 25 años como pintor, se le rinde homenaje con una retrospectiva en el Palacio de Bellas Artes, viaja a Europa y se establece en París, y en 1957 el gobierno francés lo nombra caballero de la Legión de Honor. De igual forma, en 1959 es designado miembro correspondiente de la Academia de Artes de Buenos Aires, Argentina, y en 1961 es elegido miembro de la Academia de Artes y Letras de los Estados Unidos. Al cumplir 50 años como pintor en 1968, se le hace un homenaje con una retrospectiva en el Museo del Palacio de Bellas Artes. En 1971 es condecorado comendador de la República italiana, y un año después el estado de Oaxaca lo nombra Hijo predilecto, le entrega la Medalla Juárez e impone el nombre del artista a la antigua calle de los Arcos. En 1974 dona a su tierra natal un museo en el que se albergaría su colección de arte prehispánico. En 1975 recibe la Medalla Florentina y la Copa de Oro de la ciudad de Florencia, Italia, y cuatro años más tarde es nombrado doctor *honoris causa* por la UNAM. En los años ochenta recibió la Medalla Albert Einstein del Instituto Technion de Israel y Medalla Belisario Domínguez del Senado de la República, entre otras distinciones. En septiembre de 1986 el INBA recibió en donación la colección del Museo Rufino Tamayo.

El maestro Tamayo sintió una especial pasión por la música, semejante a la que tenía por la pintura: él mismo gustaba de tocar la guitarra y cantar canciones mexicanas.

El maestro Tamayo sintió una especial pasión por la música, semejante a la que tenía por la pintura: él mismo gustaba de tocar la guitarra y cantar canciones mexicanas.

Esa fue una constante que desarrolló a lo largo de su producción estética y que de una u otra forma influirá en el trabajo de algunos de los más importantes músicos mexicanos contemporáneos. Por tal razón, tampoco es casual su amistad con Carlos Chávez ni que en 1987, al celebrarse sus 70 años de vida creativa, Blas Galindo compusiera una cantata dedicada al pintor, mientras que José Antonio Alcaraz escribió una presentación titulada *Luz de luz*.

< *El rockanrolero*, 1989.

En una entrevista que le realizó Cristina Pacheco, Tamayo señaló que la pintura implica cierto recogimiento. A veces ponía música mientras trabajaba; las notas musicales lo ayudaban y lo acompañaban. Para él era claro que la pintura, la música y la literatura eran manifestaciones diversas del arte, aunque el lenguaje y los métodos fueran diferentes.[1]

La tendencia musical de Tamayo quedó escrita plásticamente sobre sus lienzos y muros, pero además la esposa del artista, Olga, fue pianista. Ambos se conocieron en el Conservatorio en 1932, cuando el pintor dejó la jefatura del Departamento de Artes Plásticas de la Secretaría de Educación Pública. Ocupó este puesto por escasos meses, y recibió el encargo de realizar el mural *El canto y la música* (1933), que se encuentra en la escalera del edificio de la Escuela Nacional de Música, entonces ubicado en la calle de Moneda número 16, en el centro de la Ciudad de México. La figura central es una mujer con el torso desnudo que está cantando, con un pequeño querubín a su lado derecho.

Por lo que corresponde a la obra de caballete, podemos mencionar cronológicamente algunas referencias al desarrollo del tema de la música. Una de sus piezas tempranas es *El fonógrafo* (1925), un mecanismo que enlaza la música y las revoluciones por minuto. Tamayo apuntaba que en ese momento podíamos tener una pintura de tres dimensiones, pues el arte moderno buscaba denotar el tiempo y buscar otro espacio, introducir la cuarta dimensión en los cuadros; de hecho, existe similitud de su obra con los futuristas italianos, como Boccioni, por la búsqueda bidimensional del movimiento.

Hacia 1930, el artista comenzó a pintar el tema de *Mandolinas y piñas.* La composición es novedosa: los objetos están colocados tras dos ventanas entreabiertas. Es un afortunado encuentro entre las frutas y los instrumentos musicales, dos elementos que provocaban en el pintor oaxaqueño un enorme placer del paladar y del oído.

En los años treinta, Tamayo estaba inmerso en los movimientos de las vanguardias europeas, como ya se mencionó, y también en las expresiones metafísicas y lo surreal; es decir, más allá de la realidad física, con el gusto por la yuxtaposición de los objetos en la composición pictórica, como en *Naturaleza muerta con desnudo y guitarra* (1931), una especie de instalación personal que realizó con esos elementos en *Las musas de la pintura* (1932), una alegoría sobre ese arte. Los sitios de la creación y los procesos de reconocimiento son presentados con cierto sarcasmo; en este rebumbio de personajes se hace presente una guitarra (que representa a Tamayo) y, como una herencia del arte antiguo, se encuentra representada una columna griega.

Notamos en la pieza *Máscara roja* (1940) un cambio en su estilo plástico; en este momento solo importa el tema de una mujer de grandes senos desnudos que canta acompañada de una mandolina y que "debe" cubrir su rostro con una máscara para guardar el anonimato. Los colores han cambiado en este periodo; ahora se encuentran saturadísimos de tonos rojos, anaranjados y negros, provocando un gran impacto visual. *El flautista* (1944), un desnudo parcial masculino, es una composición contundente por la armonía que existe entre sus tonalidades y formas; podría ser el complemento del cuadro anterior, dos versiones de la música, el hombre y la mujer. Varias décadas después, en 1983, pinta *Tocador de flauta,* que es diferente en su estructura y colorido, pues colocó al músico de pie.

Entre los cuadros más conocidos de Tamayo está *Músicas dormidas* (1950) considerado como una de sus obras maestras a nivel internacional, que realizó durante su estancia en París. La composición es sencilla: dos figuras femeninas tendidas, apenas esbozadas; quizá sueñan debajo de un cielo aclarado con una luna negrísima. Hay una mandolina grande y luminosa que destaca en la composición. Parece tratarse de una introspección del propio artista.

No podría faltar un asunto por demás actual que es el *Rockanrolero* (1989). Por el tema, uno pensaría en colores fortísimos, saturados y chillantes, pero no sucede así: es una pintura en tonos degradados del azul, muy formal además de muy espiritual.

La música siempre estuvo presente en las obras y en la vida cotidiana de Rufino Tamayo. De este modo, *El muchacho del violón* (1990) fue el último cuadro que pudo terminar y firmar, pues a los pocos meses falleció. La pieza transmite una cierta melancolía, y la postura del hombre es estática; ya no toca el instrumento musical; su mirada, en rojo, es aguda como la de Tamayo y expresa un gran enojo. Acaso ya está advirtiendo su muerte y solo le queda esperarla, pues esta, siempre tan impertinente, viene a entorpecer toda una poderosa vida de arte, de música y de experiencias universales de un ser humano. **LPyH**

Nota

[1] Cristina Pacheco, "Rufino Tamayo. Mi único lenguaje es la pintura". En *La luz de México* (México: Gobierno del Estado de Guanajuato, 1988), 333.

María Teresa Favela Fierro es investigadora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap) del INBAL.

nos: Simón Bolívar, Guadalupe Victoria y Nicolás Bravo; pero estos cantos no son venezolanos ni mexicanos porque no refieren a Venezuela o México, sino a la confederación de estados americanos que Simón Bolívar quiso lograr en el Congreso de Panamá en 1826. Y lo más complejo del asunto es que las partituras fueron publicadas en Londres por un empresario de origen alemán, con textos de un intelectual español y con música de diversas regiones europeas: la música del canto a Bolívar era el *God Save the King* inglés, la de Bravo era un fragmento de una ópera alemana y la de Victoria fue escrita por un compositor italiano, quien además hizo los arreglos musicales de los tres cantos. ¿Cuál sería la identidad musical de estas piezas patrióticas?

La identidad es un concepto que produce adjetivos y prejuicios, que divide a los seres humanos y obstaculiza el conocimiento de su música. ¿Qué es entonces la *música mexicana*? ¿Cómo referirnos a "esa" música? Aunque quisiera no hablar de identidades, hay algo de mexicano en aquella en la que al menos uno de sus actores (compositor, intérprete, oyente, etc.) es mexicano. Por otra parte, hay que tomar en cuenta tanto la dimensión espacial como la temporal del fenómeno sonoro; así, para aproximarnos a la música en territorios cuyas fronteras del momento estudiado no coinciden con las actuales, sugiero ignorar las fronteras presentes para considerar las vigentes en la época estudiada. Para hablar de Hispanoamérica, si nos referimos a la música antes de las independencias propongo no hablar de música de los países actuales sino de música en regiones diversas del Imperio español; por dar un ejemplo, música en el Virreinato novohispano. Para el estudio de la música en Hispanoamérica a partir de las independencias me parece correcto hablar de la música en el país en cuestión, sin perder de vista que la música cultivada en cualquier territorio no es exclusivamente de ese territorio. Por ejemplo, propongo hablar de *música en México* en lugar de *música mexicana* para referirnos a cualquier música compuesta, interpretada y/o escuchada en México, independientemente de la procedencia del compositor, del intérprete y del público.

Los nuevos países americanos buscaron identidades para reconocerse ante sí mismos y frente a los otros. Definieron su identidad musical en parte a través de sus respectivos himnos nacionales; sin embargo, aunque los textos de los himnos hispanoamericanos fueron escritos en casi todos los casos por ciudadanos del país en cuestión, los autores de la música fueron mayoritariamente europeos.

Sostengo que no existe una identidad musical pura ni habría por qué buscarla. Para el caso que nos ocupa, a falta de música precortesiana que se haya preservado de forma escrita, la base para cualquier composición americana se encontró en la música proveniente en mayor medida de Europa y esta, a su vez, tiene raíces en Asia y África. En términos absolutos no existe la "música mexicana", como tampoco existe la "música europea" o la "música occidental". Considero, apropiándome de una idea de Roland Barthes y aplicándola a mis propios fines, que cualquier música tiene raíces diversas, que "resultan de las mil fuentes de la cultura" (párrafo 5). **LPyH**

< Viene de la página 128

Referencias

Barthes, Roland. 1967. "The Death of the Author". Traducido por Richard Howard). *Aspen. The Multimedia Magazine in a Box* 5+6 (otoño-invierno): item 3. "The Minimalism issue", número especial. http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html#barthes.

Galindo, Miguel. 1933. *Historia de la música mejicana*. Colima: Tip. El Dragón.

Herrera, Jesús. "Himnos patrióticos hispanoamericanos publicados en Londres en 1825: ¿música transnacional?" (de próxima publicación).

Miranda, Ricardo. 2005. "Tesituras encontradas". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 86: 95-110.

Miranda, Ricardo. 2011. "La música en Latinoamérica en el siglo XIX". En *La música en Latinoamérica*, Ricardo Miranda y Aurelio Tello, 21-51. México: SRE.

Saldívar, Gabriel. 1934. *Historia de la música en México*. México: SEP.

Stevenson, Robert. 1996. "Reflexiones sobre el concepto de música precortesiana en México". *Heterofonía* 114-115: 25-37.

Jesús Herrera es pianista y musicólogo. Fue académico del Conservatorio Nacional y de la UNAM. Desde 2009 es profesor de tiempo completo en la Facultad de Música de la UV.

XALAPA: ciudad musical

Raquel Velasco

Veracruz [...] fungía como el puente obligatorio que unía a la Ciudad de México con Europa. Por su territorio transitaban personas, mercancías y maneras de habitar el mundo, las cuales deambulaban desde sus costas hacia el centro de la nación azteca con la finalidad de edificar los cimientos que forjarían una metrópoli semejante a la de muchos países europeos.

Desde mediados del siglo XIX, la posibilidad de entrar en contacto con las bellas artes y mantener un vínculo permanente con Occidente representó una genuina inquietud entre las elites mexicanas. La idea popularizada por la Revolución francesa de que la educación era la esperanza de los pueblos, así como los intentos por democratizar el conocimiento no tardaron en cobrar relevancia en la integración de aquellos estados que apenas comenzaban a liberarse ideológicamente de los lastres de la vida colonial y pretendían impulsar un modelo emergente de nación, que –hay que decirlo– mostraba divergencias sustantivas entre las acciones dispuestas por los sectores conservadores y liberales. No obstante, la necesidad de propiciar una mayor efervescencia en la cultura y el arte fue un aspecto compartido por los diferentes actores políticos.

Como menciona Luis de Pablo Hammeken, debido a ese afán universalista comenzó a fortalecerse lo que él denomina como República de la Música, la cual –a partir de 1844– define a un público asiduo al quehacer sinfónico y, especialmente, a los espectadores de una de las expresiones más asociadas con la alta cultura: la ópera. Esta manifestación "desempeñó un papel muy importante en el proceso de construcción de un concepto central para el imaginario político mexicano: la civilización" (Hammeken 2018, 12). En consecuencia, la ópera se volvió el espacio ideal para enmarcar algunos de los rituales cívicos de un México que durante los primeros 50 años del siglo XIX fue extremadamente convulso y, a pesar de ello –conforme fue llegando la estabilidad de la República restaurada tras el derrocamiento del Imperio de Maximiliano II–, logró concretar la visita de compañías de ópera que desembarcaban en el país provenientes de España, Francia, Inglaterra y, con mayor frecuencia, de Italia.

Veracruz fue trascendental en este proceso, pues fungía como el puente obligatorio que unía a la Ciudad de México con Europa. Por su territorio transitaban personas, mercancías y maneras de habitar el mundo, las cuales deambulaban desde sus costas hacia el centro de la nación azteca con la finalidad de edificar los cimientos que forjarían una metrópoli semejante a la de muchos países europeos, que ceñían sus esfuerzos al ánimo civilizatorio y a la anhelada y evanescente consecución de la modernidad.

Con una población mayoritariamente conformada por españoles y criollos, quienes tenían sus puntos de interés en el puerto de Veracruz, Xalapa había progresado notablemente debido a las ferias que comenzaron a realizarse desde 1587. Se trataba de un conjunto de actividades comerciales que tenían como objetivo reunir a los compradores que bajaban del altiplano con la gente que subía del litoral, para realizar transacciones de productos como textiles, armas, papel, libros, hierro, etc. Tal vínculo entre Xalapa y el Puerto tuvo su origen en la

Gloria, de Poulenc, Festival del Centro Histórico de la CDMX, Iglesia de Santo Domingo. Foto: Andrés Alafita.

urgencia de establecer un espacio que librara a los viajeros de las inconveniencias de la costa, como el "vómito prieto" –entre otras enfermedades–, además de las temperaturas extremas y los mosquitos, ofreciendo un lugar alterno que permitiera llevar a cabo distintas actividades económicas con mayor comodidad.

Con el paso del tiempo, la implementación de las primeras líneas de ferrocarril impactó todavía más en la comunicación entre el puerto de Veracruz y Xalapa, una situación que fue aprovechada por las elites para impulsar simultáneamente el relieve cultural de la ciudad. De hecho, tragedias como la de la afamada *prima donna* Henriette Sontag, quien en 1854 falleció a consecuencia del cólera, días antes de presentarse en la capital con la Compañía de Ópera Inglesa (que había sido contratada por Antonio López de Santa Anna), ayudaron a enfatizar entre las agrupaciones operísticas el apremio por trasladarse rápidamente del Puerto a espacios más salubres, circunstancia que favoreció el florecimiento de Xalapa también como una ciudad musical.

Este proceso impactó de forma paralela en la implementación de las condiciones para el desarrollo de las representaciones operísticas en gran parte de la región central de Veracruz –como la construcción de teatros adecuados y la conformación de acuerdos con las líneas ferroviarias para transportar tanto a los artistas como a los asistentes a los espectáculos con precios promocionales–, de manera que las compañías dedicadas a este arte pudieran presentar sus trabajos sin los inconvenientes del Puerto, en otras ciudades como Orizaba y Córdoba, las cuales competían con Xalapa por atraer a sus teatros esas agrupaciones de renombre internacional que llegaban a los mares veracruzanos con toda la parafernalia instrumental y escenográfica que se veía en Europa.

Tal impulso a las representaciones teatrales promovió el apogeo cultural de estas ciudades, donde la ópera se fue instalando en el gusto del público como el arte capaz de evocar los grandes temas que atañen a la condición humana a través de un espectáculo que potencializa la expresión teatral, mediante una ejecución musical que conjuga los significados de las palabras y el desempeño escénico con sonidos que traspasan el entendimiento referencial para dejar en el talante de los asistentes la lección intraducible que otorga la música.

La OSX hacia 1980. Director huésped: Manuel de Elías. Concertino: Teresa Moreno. Foto cortesía del Centro de Iniciaciòn Musical Infantil (CIMI, UV).

Asimismo, las representaciones operísticas brindaban la oportunidad de mostrar en escena los cánones que se querían ver reproducidos en la organización de la nueva nación mexicana, por medio de una estructuración conceptual y simbólica mediante la cual era posible introducir valores en el espectador. Por ello, como las funciones de ópera generalmente se presentaban en un idioma distinto al español, a través de la prensa local se difundían los argumentos de las obras que serían llevadas a escena, a fin de que este género fuera comprendido por un público más amplio.

En este contexto, en noviembre de 1874 llegó al teatro Cáuz la Compañía de Ópera Italiana, dirigida por Julio Campagnoli, con un reconocido elenco conformado por Ida Visconti

de Grossa (soprano absoluta), María Gourieff (contralto), Antonio Delsordo, Pedro Stragni, César Cornazzani (tenores), Tomás Grossa, Egisto Petrilli (barítonos), Felipe Manzini, Ignacio Solares (bajos) y Julio Campagnoli (caricato), entre otros.

Como lamenta la prensa de Orizaba, fue en Xalapa donde esta agrupación llevó a cabo una serie de presentaciones que involucraron la puesta en escena de obras como la ópera en tres actos *Roberto el diablo*, con música de Giacomo Meyerbeer y libreto de Eugène Scribe; *El trovador*, ópera en cuatro actos, con música de Giuseppe Verdi y libreto de Salvatore Cammarano, basado en el drama homónimo de Antonio García Gutiérrez; *La Traviata*, ópera en tres actos del mismo compositor italiano, inspirada en la novela *La dama de las camelias* de Alejandro Dumas hijo; y *Hernani*, ópera en cuatro actos, también de Verdi, con libreto de Francesco Maria Piave, que retoma la obra del mismo nombre del escritor romántico Víctor Hugo. Esta ópera, como refiere la crónica del espectáculo, fue recibida con mucho agrado por el público xalapeño (Anónimo 1874).[1]

En la mayoría de las temporadas operísticas es posible apreciar cómo el repertorio presentado tenía un fuerte vínculo con la literatura. Esto propició otro tipo de convivencia entre las letras y la música, que permitía mostrar sobre el escenario las temáticas relevantes en la discusión global sobre los alcances de la modernidad. La gente comentaba con entusiasmo las sutilezas argumentales de las representaciones operísticas en las famosas veladas bohemias xalapeñas, que –impulsadas principalmente por Carlos M. Casas– daban espacio también a los comentarios sobre cómo se modificaba el ritmo de la ciudad con el arribo de las compañías extranjeras. Algunos de los temas sobre los que giraban las conversaciones en las tertulias eran las anécdotas en torno a las funciones y los pormenores relacionados con los versos escritos por los poetas locales para las cantantes, que eran lanzados como flores de papel al escenario; la visita de algunos habitantes de la ciudad a los dos mesones cercanos al teatro, donde se alojaban las agrupaciones; así como la inadecuada ubicación del Cáuz –pues se hallaba en la actual calle de Al-

tamirano, muy cerca de la ruidosa y sucia zona de mercados– o los aspectos negativos de la infraestructura teatral, como la falta del servicio eléctrico, responsable de que la gente saliera de las presentaciones oliendo a petróleo.

Con este telón de fondo, hacia finales del Porfiriato Xalapa gozaba con la visita de numerosas empresas operísticas de talla internacional. Entre ellas, la imprescindible Compañía de Ópera Italiana volvía a la ciudad frecuentemente. En la temporada de 1904, bajo la dirección del afamado Vicente Antinori, esta agrupación llevó al escenario del teatro Cáuz obras como *Cavalleria rusticana*, ópera estrenada en Roma 14 años antes, con música de Pietro Mascagni y libreto de Giovanni Targioni-Tozzetti y Guido Menasci; *Los payasos*, ópera dramática en dos actos, con música y libreto de Ruggero Leoncavallo; además de la popular *Traviata*, entre otras (Anónimo 1904).

Como parte de esos trayectos de ida y vuelta a la capital, unos meses después, en marzo de 1905, esta compañía –poco antes de iniciar el viaje de regreso a Europa– cerraba su temporada en México con la presentación en Xalapa de *Fedora*, ópera en tres actos, con música de Umberto Giordano y libreto en italiano de Arturo Colautti, basada en la obra de Victorien Sardou, la cual fue estrenada en el teatro Lírico de Milán el 17 de noviembre de 1898; un dato que también alude a lo contemporáneo del repertorio operístico que podía disfrutarse en la ciudad. Sobre esta puesta en escena, en la prensa veracruzana se escribiría:

> dando el público una prueba de exquisito gusto, apreció la obra, la sintió y recompensó la tarea de los artistas con sinceros aplausos. Chalía y Sigaldi cantaron con pasión arrebatando en el acto segundo, cuya extraña factura fue apreciada por el auditorio. Ya esta representación fue algo más que un éxito y se estableció entre los artistas y oyentes la corriente magnética procuradora de las grandes ejecuciones (Anónimo, 1905).

No obstante, a pesar de este auge operístico, los requerimientos para el montaje de las óperas volvían demasiado elevados sus costos de producción y hacían que esta manifestación teatral fuera demasiado cara para la mayoría de los sectores de la sociedad. De ahí que, siendo la ópera ante todo un negocio y al no cumplirse las expectativas comerciales de los proveedores debido a las dificultades financieras por las que atravesaba México en las primeras décadas del siglo XX, disminuyeran notablemente las visitas de compañías extranjeras al país. Paralelamente, otro aspecto que repercutió de modo negativo en el desarrollo de la ópera en Xalapa por esos años fue la reputación que adquirió el cinematógrafo –una diversión más económica– el cual ocupaba cada vez más tiempo en los recintos teatrales.

Sin embargo, como revelan las crónicas de esa época, a finales del siglo XIX y principios del XX, Xalapa no solo contaba con espectadores amantes de la música y el arte; también era un lugar fundamental para el desarrollo de la cultura en México. Por ello no es casual que 25 años después de la presentación de la última ópera aquí recuperada, fuera en las calles de esta ciudad donde naciera la relevante institución musical que por nueve décadas le ha dado identidad y prestigio internacional al estado. Desde esta perspectiva, ha sido un acierto la fusión de celebraciones que tuvo lugar en el concierto conmemorativo Veracruz. Puerta de México, dedicado a recordar tanto los 500 años de la Conquista como el aniversario número 90 de la OSX. El concierto se llevó a cabo el 26 de abril de 2019, en la simbólica fortaleza de San Juan de Ulúa, ícono de la intervención europea en el continente americano, cuyas murallas al ras del mar se perfilan como el espacio perfecto para festejar a esa orquesta que encuentra su antecedente en todos los espectáculos sinfónicos que llegaron del otro lado del océano para capturar el gusto musical de un público sensible. **LPyH**

Referencias

Anónimo. 1874. *La Sombra del Llave* 35 (I): 3, 30 de noviembre.

——. 1904. *El Orden* 35 (V): 3, 28 de agosto.

——. 1905. *El Orden* 35 (VI): 3, 12 de marzo.

Hammeken, Luis de Pablo. 2018. *La República de la Música. Ópera, política y sociedad en el México del siglo XIX*. México: Bonilla Artigas Editores.

Nota

[1] Cfr. Nicolás Barquet, *Óperas famosas, cronología, argumentos y reparto* (Barcelona: Juventud, 1982).

Raquel Velasco es investigadora del Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, UV. Autora del libro *Las representaciones del esplendor* (Ivec) y coeditora de *Una selva tan infinita. La novela corta en México* (UNAM, 4 vols.); es miembro del SNI.

Concierto Veracruz, 500 Años, San Juan de Ulúa, 2019. Foto: Andrés Alafita.>

MISCELÁNEA

POEMAS

Jorge Brash

XXIII

Mi tío nos juntaba tras la cena;
era tersa su plática y serena
como un pozo artesiano.
Entonces emprendíamos el viaje,
a través del oído y el lenguaje,
a la zaga del piano.

XXVIII

Cuando llega a ser música la idea
y acechante en el ámbito se otea
imagen repentina,
delirante armonía en las alturas,
espejo de algún sueño de figuras,
lo inmenso me ilumina.

XXIX

En la música el tiempo se desliza
para expresar de forma más precisa
la intención del autor,
y cuando Dios pensó *hágase el mundo*
sería que a su hastío errabundo
le hizo falta clamor.

XXXVI

Si la desdicha amarga se cuajara
en un brazo de mar, si trasegara
el infinito del dolor,
se formaría un banco de corales
que a Gesualdo dictara madrigales
dignos de su rigor.

Jorge Brash (Xalapa, Ver., 1949) es poeta y traductor del inglés al español. Ha sido editor y director de la colección Cuadernos del Caballo Verde (UV). Fue director de *La Palabra y el Hombre.*

VALORACIÓN de una experiencia incomparable

Emil Awad Abed

Dedicado al 90 aniversario de la OSX

La diferencia entre asistir a un concierto sinfónico y escuchar una grabación es tan grande como ver una foto de la cima del Citlaltépetl (Pico de Orizaba) o pararse en ella después de escalar; como ver una foto del mar o sentir sus olas en la piel. Una orquesta sinfónica ofrece una experiencia única al oyente, algo que jamás podrá ser representado en una grabación ni en la reproducción electrónica de esta.

Lo humano nace tanto del entorno natural que nos alberga como del entorno cultural que nos representa. Desde hace 90 años la Orquesta Sinfónica de Xalapa ha enriquecido la vida cultural de México. En Xalapa, Veracruz, la mayoría de los viernes de cada año se puede escuchar un concierto de esta agrupación musical, cuya trayectoria la establece como un patrimonio cultural de la nación. El presente trabajo reflexiona sobre la importancia de contar con una orquesta sinfónica en la comunidad y sobre las razones por las que el arte musical *en vivo* fomenta un desarrollo social y cultural lleno de bondades.

Encuentro sensual con el sonido

Los beneficios, goces y experiencias que ofrece la música son disfrutados alrededor del mundo. Las ganancias de la industria de la música en 2018 se estiman en 19.1 billones de dólares. En paralelo a esta industria, la electrónica también prospera, creando equipos de grabación, edición y reproducción de audio con tecnología de vanguardia. Hoy día algunos melómanos se esmeran en conseguir los mejores equipos de audio, bocinas y audífonos para disfrutar en casa los deleites que ofrece la música. Con el avance de la tecnología, la calidad de grabación y reproducción de sonido es asombrosa; se aproxima lo más posible al sonido real. Sin embargo, nada se compara con el sonido acústico *en vivo*. Los micrófonos, bocinas o audífonos, aunque sean de la más alta fidelidad disponible, son básicamente cartones vibrando. ¿Cómo podría un cartón representar la complejidad del sonido de un platillo de bronce, o de una cuerda y un arco, de maderas preparadas a mano para vibrar en la boquilla de un oboe y a cargo de un músico experto? La diferencia entre asistir a un concierto sinfónico y escuchar una grabación es tan grande como ver una foto de la cima del Citlaltépetl (Pico de Orizaba) o pararse en ella después de escalar; como ver una foto del mar o sentir sus olas en la piel. Una orquesta sinfónica ofrece una experiencia única al oyente, algo que

jamás podrá ser representado en una grabación ni en la reproducción electrónica de esta.

Un concierto sinfónico, que puede incluir alrededor de cien músicos, ofrece un incomparable deleite al oído: cada fuente sonora incluye un músico y sus instrumentos musicales. Cada músico ha ofrecido décadas de su vida al estudio y servicio de la música para poder generar un sonido lleno de cualidades expresivas y contar con habilidades de interpretación musical. Para pertenecer a la Orquesta Sinfónica de Xalapa cada músico debe ser calificado como excelente por sus pares. Los miembros de la orquesta cuentan con instrumentos musicales que son fruto de decenas de siglos de perfeccionamiento, conjugando el trabajo de músicos, artesanos, físicos, químicos, ingenieros, entre otros, para lograr un sonido óptimo.

Expresión no verbal de emociones

La comunicación de emociones ha sido básica en el desarrollo y la supervivencia de la especie humana. Desde 1872, Charles Darwin establece la importancia de estudiar la expresión de las emociones en el hombre y los animales (1872). Darwin divide las expresiones en dos tipos generales: las faciales y las vocales. La expresión facial, aunque algunos autores la encuentran importante para la expresión en la música, no será revisada aquí, ya que tiene más relación con el teatro que con la música. Hoy día, el estudio de la *expresión vocal* se divide principalmente en dos tipos: prosodia y vocalizaciones no verbales. En este trabajo el término *expresión vocal* se refiere únicamente a la vocalización no verbal.

Se ha encontrado correlación de la *expresión vocal,* que es la forma de comunicación no verbal de mayor continuidad filogenética, con la interpretación musical (Juslin y Laukka 2003). Esto no es sorprendente, ya que se pueden encontrar muchas similitudes entre aquella y el *gesto musical,* que ha sido parte integral de la música desde sus inicios. El *gesto musical* está construido con tonos, ritmo y carácter; evoca una sensación similar a la de una *expresión vocal* y generalmente se entiende como un elemento con el que se construye un *motivo musical*. Las categorías más comunes en el estudio de la *expresión vocal* son: enojo, miedo, alegría, tristeza y amor/ternura. El *gesto musical,* al igual que la *expresión vocal,* comunica una emoción en lo general, por lo que en primera instancia solo tiene el potencial de crear una respuesta emocional por reflejo. El arte musical tiene la capacidad de generar emociones más fuertes que un simple reflejo, pero esta capacidad va creciendo conforme se descubre cómo crear *ideas de sonidos.*

Un concierto sinfónico, que puede incluir alrededor de cien músicos, ofrece un incomparable deleite al oído: cada fuente sonora incluye un músico y sus instrumentos musicales. Cada músico ha ofrecido décadas de su vida al estudio y servicio de la música para poder generar un sonido lleno de cualidades expresivas y contar con habilidades de interpretación musical.

Música y emociones

> Existe evidencia de que la música funciona como un lenguaje universal de las emociones.
> Ellen Winner

El ser humano siempre ha prosperado en agrupaciones sociales y la música ha cumplido la función de fortalecer los vínculos afectivos, de identidad y colaboración, para contribuir de esta manera a la sobrevivencia de la especie. La mayoría de las culturas cuentan con canciones de cuna y canciones de amor; también son comunes las canciones de tristeza y de sanación; se ha encontrado universalidad en muchos aspectos, demostrando que las características generales se pueden reconocer sin importar la influencia cultural (Mehr *et al*. 2018).

El neurólogo Stefan Koelsch ha demostrado que la música puede llegar al área del cerebro denominada hipocampo, donde se albergan las emociones de apego afectivo como amor, compasión y empatía: "La música promueve las funciones sociales, por lo que [...] está directamente ligada a la satisfacción de necesidades humanas básicas, como la comunicación, la cooperación y el apego social. El apoyo a las funciones sociales fue probablemente una función adaptiva importante de la música para la evolución de los humanos (Koelsch 2014)". El trabajo de Koelsch toma en cuenta, aunque de manera no especializada y descriptiva, aspectos como la tensión, dirección y resolución de la música, lo que apunta a un tipo de investigación más cercano al arte musical sinfónico.

Cuadros de una exposición, de Musorgski, 2018. Foto: Andrés Alafita.

El violonchelista Yo-Yo Ma, ferviente promotor de las artes, su educación y vinculación social, expresa en un artículo del periódico *Boston Globe* (Loth 2017) las bondades de las artes en la sociedad:

> Además de enseñar a pensar con flexibilidad, innovación y colaboración, el arte enseña empatía [...] el arte tiene el poder de consolar, transformar, dar la bienvenida y sanar. Eso es lo que el mundo necesita ahora.

Encuentro epistémico con la música: la idea de sonidos

Todas las culturas conocidas cuentan con expresiones musicales y existen evidencias de instrumentos musicales de hasta 43 000 años de antigüedad. La inteligencia musical (Gardner 1983) es fruto de un proceso evolutivo del ser humano y probablemente se desarrolló en función de su sobrevivencia. La capacidad para reconocer tonadas, timbres y su relación con la comprensión del medio ambiente salvaje pudo ser indispensable para subsistir. Otro elemento evolutivo relacionado con la música es la capacidad de correr, que a su vez está relacionada con la capacidad para mantener y variar un ritmo, un pulso en el tiempo. La percepción de los sonidos y el ritmo constituyen dos categorías importantes de la inteligencia musical.

La inteligencia musical permite medir ciclos de tiempo y sus subdivisiones o intervalos. Las subdivisiones de ciclos de tiempo constituyen lo que conocemos como ritmo y la forma más sencilla de aprovecharlo es creando un patrón rítmico que repite. La otra habilidad importante de la inteligencia musical es reconocer sonidos y diferenciar sus frecuencias (relativas) en forma relacional, lo que permite percibir y reconocer tonadas o armonías. Un intervalo musical puede ser de muchos tipos: melódico, armónico, rítmico, tímbrico, y se puede definir como la *distancia* entre los tonos x e y, por lo que no es indispensable saber el nombre o la frecuencia exacta del tono para sentir su intervalo; esta es la razón por la que podemos reconocer tonadas, como, por ejemplo, *La cucaracha,* aunque no sepamos en qué tono está ni escuchemos su letra (Awad 1999). El despliegue de tonos a través del tiempo puede generar líneas melódicas, constituidas por series de intervalos. La forma más arcaica de aprovechar la dimensión melódica es mediante la superposición de patrones repetitivos melódicos

Sinfonía 9, de Schubert, catedral de Veracruz, 2018. Foto: Andrés Alafita.

y rítmicos, motivados por la *expresión vocal* de emociones.

La combinación de estas dos habilidades básicas es el inicio de la evolución de la música. A través de la experimentación y del uso cíclico de ritmos y melodías, la superposición de patrones rítmicos y melódicos complementarios demuestra la posibilidad de percibir más de un patrón simultáneamente. La exploración de los límites de la superposición repetitiva de patrones rítmicos y melódicos, centrados básicamente en ciclos rítmicos, hace evidente el siguiente paso en la evolución de la música: el aprovechamiento del tiempo en forma lineal y la evolución de la repetición cíclica hacia un sistema musical basado en la transformación de *motivos musicales*.

Lograr combinar más de una línea melódica se convierte en el problema del milenio. Los compositores estudian la mente humana a través de la creación musical, y plasman sus reflexiones en tratados teóricos de contrapunto, para que poco a poco las soluciones den fruto al avance de la polifonía. Combinar más de una línea melódica implica no solo organizar la disposición de los intervalos melódicos, sino también de los intervalos armónicos entre ellas. Para que la mente humana pueda distinguir entre la dimensión armónica y melódica es indispensable la organización de intervalos con funciones complementarias, que a su vez formen líneas melódicas independientes, que no se estorben unas a otras y al mismo tiempo logren su integración orgánica. Adicionalmente, la dimensión rítmica debe integrarse a los procesos melódicos y armónicos para lograr la percepción de varias melodías simultáneamente. Así, a través de aproximadamente mil años, con los aportes escalonados de grandes compositores, llega a su apogeo la polifonía en el Renacimiento. La primera música polifónica escrita que se conoce data de principios del siglo x y para el año 1500 ya reinaban los grandes maestros de la polifonía.

Hoy día es difícil imaginar la música sin la superposición de diferentes elementos melódicos y rítmicos. Conforme se han ido descubriendo y aprovechando las capacidades de la inteligencia musical, han evolucionado la música y sus características, así como la profundidad de su capacidad expresiva. El apogeo de la polifonía hace evidente el siguiente problema: al combinar varias líneas melódicas se empieza a descubrir que en la música se puede desarrollar no solo el tiempo, sino también el espacio y así comienza el nacimiento de la armonía y sus consecuencias estructurales en la creación de *ideas musicales*; así se construye el *sistema tonal*.

La transformación de *motivos musicales* ocurre en el tiempo y ahora también entre espacios, lo que genera una nueva complejidad multidimensional. La polifonía da fluidez a la combinación de líneas melódicas y la armonía les da objetivos y permite la creación de expectativas a largo plazo, así como de estructuras musicales más complejas. Con la combinación del contrapunto (polifonía) y la armonía, la música evoluciona más allá de las limitantes del *gesto musical* para, eventualmente, lograr crear *ideas de sonidos*. La música poco a poco se dirige más a un formato de pregunta de sonidos y su respuesta, de la *idea musical* y su desarrollo. La solución de estos retos es la causa del cambio estético del Renacimiento al Barroco, y posteriormente al periodo Clásico y Romántico y subsecuentes. Estos cambios de estilo suceden gracias a la comprensión cada vez más profunda de la armonía y el contrapunto (dentro del *sistema tonal* así como su evolución posto-

Sinfonía nº. 5, de Glazunov. Foto: Andrés Alafita.

nal), la construcción de estructuras musicales multidimensionales y sus consecuencias en la creación de ideas musicales, del tipo de preguntas de sonidos que se pueden generar, de las nuevas formas en las que se puede contestar una pregunta de sonidos y, consecuentemente, de las maneras en las que se puede contar una *historia de sonidos.*

Arte musical sinfónico

La experiencia sensual del sonido *en vivo*, como una caricia del mar, es suficiente razón para disfrutar la música sinfónica, pero lo que ofrece es mucho más que el incomparable sonido. El oyente dispuesto se puede transformar por una comprensión; en la música el conocimiento se experimenta, se vive. Además, la experiencia también se puede compartir al escuchar un concierto acompañado por amistades, o simplemente sintiéndose parte de la comunidad que escucha en ese momento el concierto.

El epistemólogo Nelson Goodman explica que no es importante preguntarse ¿qué es arte?, sino ¿cuándo es arte? El arte ocurre cuando se presentan ciertos síntomas de lo estético, que se pueden sintetizar en que el objeto se aprecia *repleto* de características que le dan significado (Goodman 1978). El arte musical contiene el poder transformador de las ideas. La *idea musical* se despliega multidimensionalmente en el tiempo y espacio a través de una *historia de sonidos*; esto es suficiente para lograr la expresión de ideas de gran complejidad, y cuando a esto se aúna equilibradamente el lenguaje ancestral para comunicar emociones (la *expresión vocal*), la narración de la *historia de sonidos* es una experiencia incomparable.

El camino recorrido para contar con la Orquesta Sinfónica de Xalapa es largo y complejo. Entrelaza generaciones, oficios y talentos diversos, así como entes espléndidos que han hecho posible este momento. Los 90 años son importantes: hablan de una identidad construida con visión, determinación y objetivos, pero tanto el primer año como el nonagésimo son igualmente sorprendentes. **LPyH**

Referencias

Awad, Emil. 1999. "La parte del oyente". En *Programa del 70 aniversario de la Orquesta Sinfónica de Xalapa* (UV, agosto).

Darwin, Charles. 1872. *The Expression of the Emotions in Man and Animals.* Londres: John Murray.

Gardner, Howard. 1983. *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences.* Nueva York: Basic Books.

Goodman, Nelson. 1978. *Ways of worldmaking.* Indianapolis: Hackett.

Juslin, Patrik N. y Petri Laukka. 2003. "Communication of Emotions in Vocal Expression and Music Performance: Different Channels, Same Code?". *Psychological Bulletin* 129, (5): 770-814.

Koelsch, Stefan. 2014. "Brain correlates of music-evoked emotions". *Nature Reviews: Neuroscience* 15, 170-180.

Loth, Renée. 2017. "Donald Trump's case against the NEA has nothing to do with budgets". *Boston Globe*, 6 de febrero.

Mehr, Samuel A., Manvir Singh, Hunter York, Luke Glowacki, y Max M. Krasnow. 2018. "Form and Function in Human Song". *Current Biology 28* (28) : 356-368.

Winner, Ellen. 2018. *How Art Works: A Psychological Exploration.* Nueva York: Oxford University Press.

Emil Awad Abed es investigador del Centro de Estudio, Creación y Documentación de las Artes (UV). Egresado de la Escuela de Música de Juilliard y doctor por la Universidad de Harvard, sus composiciones son interpretadas internacionalmente.

EL SUEÑO PESADO
Crónica o disparate

Lino Monanegi

En medio del concierto el tenor llama desde el proscenio, vocativo y cómplice "*O chitarra romana, accompagnami tu*", y al fondo suenan cascabeles. Y parvularios corren, alegorizando la huida del rey de Tula, Ce Ácatl Topiltzin, al sitio donde se oculta la serpiente, para inmolarse como un vikingo a bordo de una balsa de culebras sobre la que navega el caudal del río *Guazacualco*.

Al quimérico Alcofribas Nasier

Advertencia al lector

El 23 de noviembre de 2004, el tenor italiano Luciano Pavarotti inauguró el Teatro de la Ciudad de Coatzacoalcos. El principal medio de difusión de la Universidad Veracruzana, *Universo*, anunció a través de una nota del melómano Jorge Vázquez Pacheco el extraordinario suceso:

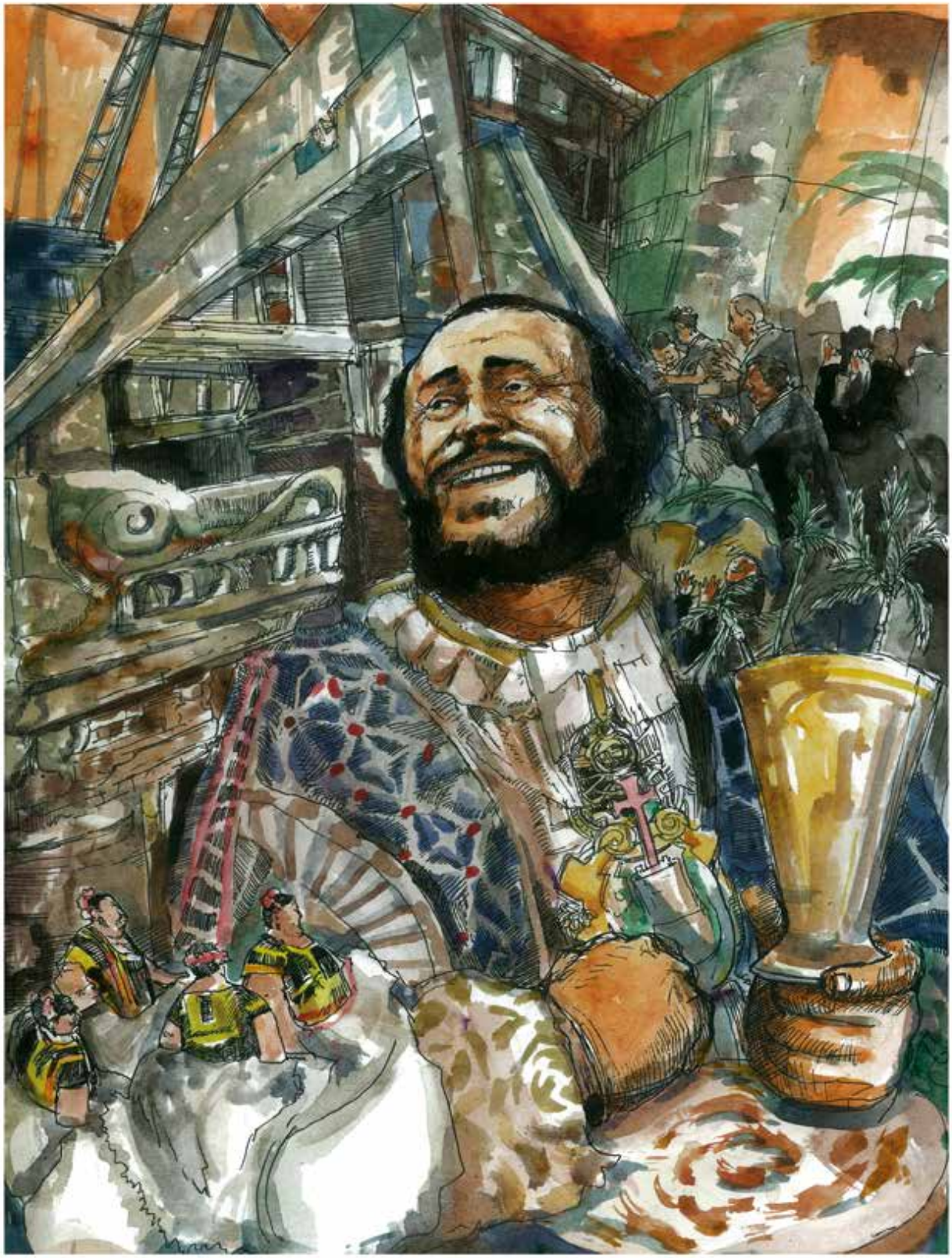
> Una distinción más para la Orquesta Sinfónica de Xalapa se suma –este fin de semana, en Coatzacoalcos– a la serie que nutre su prolongado historial de 75 años. En un acontecimiento que conoce escasos antecedentes en el estado de Veracruz, la presencia del tenor italiano Luciano Pavarotti habrá de engalanar una serie de acontecimientos que serán rematados dignamente con un concierto de gala en que el famoso cantante originario de Módena será solista de la OSX.
>
> Al cierre de esta edición, no [tenemos] a la mano mayores detalles en torno del concierto que nos ocupa ni las obras que se interpretarán, pero es seguro que se hará esto en el acto inaugural del auditorio de Coatzacoalcos, este fin de semana. Con ello, el nombre de Pavarotti enriquece el listado de los grandes de la música que han actuado con nuestra Sinfónica de Xalapa.

A propósito de esta nota me tomé la libertad, sin que nadie me lo solicitara, de poner a disposición de los lectores una crónica posible del suceso. Aclaro que este escrito no tiene una intención documental sino estética; es un ejercicio libérrimo, ficticio y drolático. Escrito en un momento de éxtasis pues, como dijo Salvador Dalí: "El éxtasis es por excelencia el estado mental crítico que el inverosímil pensamiento [entonces] actual, histérico, moderno, surrealista y fenomenal [aspiraba] a volver 'continuo'. –En busca de imágenes susceptibles de extasiarnos".[1]

*

(*In media res*): Bajo un manto, quizá no de estrellas, sino bajo el centelleo naranja de las pilas que queman el néctar que brota de "los veneros del petróleo",[2] Coatza *bella –non più bella– mi apare*, al escuchar la *chitarra* que la llama a asomar su rostro de Malintzin, de Malinalli, de Marina, de Chingada, al *balcone lassu*. La ciudad entre sueños despierta a la bruma poluta. Y en las cuerdas que vibran se van derramando las palabras del embrujo de una voz que la encanta: es "La voz de Módena", que la invoca con el ritmo agitado –un dos tres, un dos tres– de la melodía, a veces tango y otras romance que interpreta con virtuosismo la orquesta.

Los violines van maullando, bien sujetos entre la papada y la clavícula, huyendo como los gatos de las solteras mimosas, y los chelos se quejan cuando los arcos les dividen el cuerpo, serrándoles la música. En medio del concierto el tenor



Luciano Pavarotti, por Eme de Armario.

llama desde el proscenio, vocativo y cómplice "*O chitarra romana, accompagnami tu*",[3] y al fondo suenan cascabeles. Y parvularios corren, alegorizando la huida del rey de Tula, Ce Ácatl Topiltzin, al sitio donde se oculta la serpiente, para inmolarse como un vikingo a bordo de una balsa de culebras sobre la que navega el caudal del río *Guazacualco*. Y en la barca funeraria la pira se enciende al retoñar el lucero vespertino en el firmamento, y truena en el aire al instante el aplauso de la multitud, 1 800 personas; "mil 801 boquiabiertos al mismo tiempo; mil 800 en tono de asombro y uno cantando";[4] tutiplén de *claps claps claps* le llueven al gran Luciano Pavarotti puesto que la gente de aquel lejano puerto al oriente del país desconoce todos los protocolos de un concierto; no sabe reservar los aplausos para el final *finale* y se le escapan festivos tras el fin de cada pieza. No obstante, ocupan solemnes las butacas rojas de su gran teatro, inaugurado en ese momento por el tenor italiano que ha dispuesto, previo pago y patrocinios, incluir en la gira de despedida de su carrera como cantante al nuevo teatro y centro de convenciones de:

COATZACOALCOSVERACRUZ
DESALMAHAYEK
MÉXICO
(Antes Puerto México, otrora Villa del Espíritu Santo)
Ciudad y puerto de altura, cero veces heroica.

Asisten porque "lo importante es estar, no saber estar", codearse con los melómanos y *socialités* que han viajado desde tierra adentro hasta esta recóndita ciudad solo para escuchar a Pavarotti… ¿A qué más?

Esta noche la ciudad presume su bonanza económica, su recién estrenado cosmopolitismo, inaugurando un recinto maravilloso que desde lo alto de una loma lo domina todo, la obra póstuma del arquitecto Abraham Zabludovsky, que se hermana a los trabajos que realizó en sociedad con Teodoro González de León: las oficinas centrales del Infonavit, la Embajada de México en Brasilia, El Colegio de México y el Museo Rufino Tamayo, obras monumentales de muros cacarizos, labrados con martelina para descubrir dentro del concreto la pedacería de mármol.

Esta noche la ciudad presume su bonanza económica, su recién estrenado cosmopolitismo, inaugurando un recinto maravilloso que desde lo alto de una loma lo domina todo, la obra póstuma del arquitecto Abraham Zabludovsky, que se hermana a los trabajos que realizó en sociedad con Teodoro González de León.

De pronto las luces sobre el escenario se apagan y en la oscuridad, como un relámpago mudo, se alza la batuta del director de la orquesta; al instante en que baja suenan las flautas, trompetas y cornos franceses. El compás de la percusión que hace *pom pom pom*, mientras los violines enfáticos van rematando con armonía. Y de la negrura nace una luz que ilumina cenital, primero al director, luego a los violines, después a los metales de viento que van insuflando con estridencia al cortejo que sale a escena de detrás de los bastidores. Después se encienden las luces sobre todo el escenario. El cortejo desfila a paso lento, "para la derecha, y para la izquierda, meciéndose de un pie a otro, la enagua barriendo el compás";[5] se mueven con la cadencia de los manatíes del río cuando bailan el vals de las aguas verdes. Desfilan –paquidérmicas– una a una, señoras gordas, juchitecas ("mujeres grandotas, mujeres montaña […] mujeres a las que no les duele nada, macizas, entronas […] mujeres [que son] buenas porque son excesivas"),[6] se mecen en una procesión de colores y destellos de oro.

Del foso asciende el tenor que tras el apagón había estado ausente en la escena: aparece como Doña Juana Catalina,[7] vestido de tehuana; el huipil y la enagua de terciopelo negro con un jardín bordado de flores reventadas. El tocado y los lienzos de la enagua, blanquísimos; el tocado, imponente y ridículamente grande. Allí está él, Luciano Pavarotti, patrona barbuda de la mayordomía del concierto. Pronto y comedido, como un acólito, se dirige hasta él un asistente vestido con un frac perfectamente compuesto. Lleva sobre la palma de la mano izquierda, bien abierta, todo el cuerpo y peso de una antigua fuente inglesa con tapa campana, toda de plata ovalada, con adornos y florituras grabadas. Una vez junto al tenor, el hombre del frac levanta la campana y revela una masa de pelo negro hecha un ovillo sobre la charola. De inmediato, el cuerpo oscuro se despereza, extiende primero su cola y luego sus patas. En cosa de segundos, queda sentado un saraguato –*Alouatta palliata*–, sobre la fuente esterlina, viendo fijamente al público con los ojos redondos y negros que tiene clavados en el rostro como tachuelas. Serio, solemne, aguardado el pie para entrar, se queda allí, quietecito, como un tótem, y al instante Pavarotti canta los primeros versos de la siguiente canción del concierto; versos en español:

Antenoche fui a tu casa,
tres golpes le di al candado.
Tú no sirves para amores,
tienes el sueño pesado.

Y como conjuro, el último verso se derrama sobre el público, le moja la frente como un beso de anciana. Entonces el embrujo se renueva y los asistentes caen despiertos en un sueño pesado, con los ojos bien abiertos sin dejar de ser testigos de lo que va ocurriendo. El tenor se lamenta

¡Ay, Sandunga! Sandunga de amor yo muerooo...

y al instante las juchitecas lanzan jícaras coloridas de plástico que nacen del manantial de una palangana también de plástico. Del ciclorama salen reptando iguanas verdes y garrobos renegridos que las persiguen por todo el escenario. Entretanto la orquesta suena y suena. El teatro como un gran órgano estalla con la música sobre la ciudad y deja caer su delirio en la noche de ámbar.

La voz de Pavarotti se escucha de pronto en todos los rincones, llega a los esteros y pantanos, hasta la costa y su playa. También a las enramadas verdes donde los travestidos, como sirenas, cantan coquetos al unísono:

A orillas del Papaloapan
me estaba bañando ayer,
pasaste por las orillas
y no me quisiste ver.

En las calles los taxistas detienen su marcha y esnifan, al compás, la cocaína –$C_{17}H_{21}NO_4$– que delicadamente se sirven con la uña del dedo meñique; esnifan una-vez-otra-vez, enloquecidos se acaban gramo tras gramo de la bolsita de plástico; quieren-más-necesitan-más, van en busca de más. Como autómatas, sostienen su marcha en las notas de un concierto que nace de lo profundo y que se mueve como la lava.

En el teatro los músicos de la orquesta lloran conmovidos, y el público de la sala gimotea, todos embriagados con la voz, la música, el espectáculo y los olores que empiezan a nacer de quién sabe dónde; el perfume pasmado de la flor crestada del xolotlsúchil, el olor del camarón seco, de la carne de chango y de su sucedáneo, la carne de Chinameca; también de longaniza, de queso crema de Chiapas y de ciruelas y nanches curtidos.

De las bocas negras del drenaje de la ciudad que se abren bulímicas frente al mar escapan ratas y cangrejos hacia la playa. Allí se precipitan idiotas hacia las olas que rompen sobre la arena. El agua devora los cuerpos revolcados de los roedores y crustáceos. El mar se alimenta sonoramente, aprovechando el embrujo. Y en las ciénagas, sordos, los cocodrilos sonríen entre las aguas y vibran con su cuerpo, su risa secreta de lagarto.

La voz del tenor no cesa, condiciona con sentimiento:

Sandunga si eres ingrata, Sandunga morir prefierooo...

En el teatro los músicos de la orquesta lloran conmovidos, y el público de la sala gimotea, todos embriagados con la voz, la música, el espectáculo y los olores que empiezan a nacer de quién sabe dónde; el perfume pasmado de la flor crestada del xolotlsúchil, el olor del camarón seco, de la carne de chango y de su sucedáneo, la carne de Chinameca; también de longaniza, de queso crema de Chiapas y de ciruelas y nanches curtidos. Huele a orín de borracho y a cerveza derramada en la arena del río y sobre todo huele a mar, huele al mar negro de la noche que no es mar, es petróleo, petróleo que todo lo hiede a alquitrán.

Y el cantante va ganando cuerpo, se hincha con cada verso y la canción parece no tener fin. Las cuerdas revientan y las maderas crujen, los metales se doblan por el calor y el tenor crece y crece como un globo. Las dimensiones que va ganando primero rasgan sus vestidos y después amenazan con llenar toda la caja del escenario. Los ejecutantes, incapaces de librarse del rapto, tocan ya sin hacer sonar, solo producen chirridos y estruendos. Y Pavarotti ¿se inflama? ¿se insufla?, sí, se insufla y no deja de llenarse de aire.

Entonces, cuando su cuerpo desnudo y monumental amenaza con aplastar a los músicos, a las juchitecas, a las iguanas y al público; incapaz ya de controlar la presión de su aire corporal, Pavarotti deja escapar un sonoro pedo –*Ed elli avea del cul fatto trombetta*–,[8] vibrante y rotundo: rabelaisiano. Esa es la entrada del olvidado saraguato, que desde una esquina del desbordado escenario hace nacer su aullido.

–¡Qué potencia! –se escucha que dice uno.

–¡Qué color! –dice marisabidilla su acompañante.

Por allá otro, un *connaisseur,* cuestiona a sus colega:

–¿*Sfogato*?

Y el otro pronto responde con reprimenda:

–¡No, contraltino!

–¡Pero qué tesitura! –dice una anciana en suspiro con marcadas notas de lubricidad.

La voz del saraguato, el pedo de Pavarotti, van sonando con armonía, amplificados por la bien cuidada acústica del recinto. El pedo suena largo, sin cortes, hasta su última nota. Y el canto del mono se apaga como la luz en los ojos en los umbrales de la muerte.

Al final, el público estalla en aplausos y vítores.

El telón baja, las luces de la nave principal se encienden, la voz de los asistentes se confunde y toda ella suena como un murmullo mientras van abandonando la sala por los pasillos laterales.

La gala ha terminado. **LPyH**

Y el cantante va ganando cuerpo, se hincha con cada verso y la canción parece no tener fin. Las cuerdas revientan y las maderas crujen, los metales se doblan por el calor y el tenor crece y crece como un globo. Las dimensiones que va ganando primero rasgan sus vestidos y después amenazan con llenar toda la caja del escenario.

Notas

[1] Salvador Dalí, "El fenómeno del éxtasis", *Minotaure*, núms. 3-4: (933).

[2] Ramón López Velarde, segunda estrofa del primer acto de su *Suave patria*: "El Niño Dios te escrituró un establo / y los veneros del petróleo el diablo".

[3] *Chitarra romana* es una canción popular italiana compuesta en 1934 por Bruno Cherubini y Eldo di Lazzaro, e inicialmente interpretada por Carlo Buti. "*Chitarra romana* es un clásico de la canción italiana: su melodía se presta a arreglos que van desde el tango hasta el romance (no es casualidad que Luciano Pavarotti lo haya convertido en un caballo de batalla en sus actuaciones)".

[4] Guadalupe Loaeza escribió para el periódico *Reforma* la crónica del concierto: "Nunca había advertido tanto silencio en medio de mil 800 personas con actitud de respeto y admiración ante un solo hombre. Y nunca había coincidido con tantos fans respecto a la calidad y talento de un artista cuya fama mundial más que estimularme, me rebelaba frente a la apabullante publicidad de la que siempre ha sido objeto desde hace más de 40 años que ha durado su carrera artística. Yo era una de esas centenas de personas que no dejaba de aplaudirle a Luciano Pavarotti. Me conquistó. Me emocionó. Incluso, podría asegurar, que me enamoró. A partir de ahora, cuando me refiera a él, lo haré de pie y con una enorme sonrisa en la mirada. Con esta misma actitud de reverencia me mantuve varios minutos, en tanto aplaudía, al terminar de cantar *Chitarra romana*". No obstante, en el número 45, correspondiente a noviembre de 2007, de la *Revista de la Universidad de México*, Loaeza recupera su crónica dentro su artículo "Granada" y allí comenta que el arrobo que le produjo el tenor italiano la mantuvo en "actitud de reverencia" cuando Pavarotti terminó de cantar *Granada*, ya no *Chitarra romana*. Nos queda claro que Luciano Pavarotti pudo interpretar cualquier canción durante el concierto.

[5] Elena Poniatowska, "Juchitán de las mujeres". En *Luz y luna, las lunitas* (México: Era, 1994), 78.

[6] *Ibíd.*, 77-78

[7] Juana Catalina Romero, "Juana Cata", "Doña Cata", empresaria, política, diplomática –Malinche, Cleopatra– fue propietaria de la empresa azucarera JCR, compañía de gran prestigio y alcance a inicios del siglo XX, reconocida internacionalmente con galardones por la calidad de su azúcar. Durante la intervención francesa prestó apoyo económico al general Porfirio Díaz Mori, a la postre presidente de México. Durante el porfiriato Doña Cata se benefició con la cercanía del dictador; tal cercanía genera distracciones en el estudio biográfico de su figura, pues por largo tiempo se ha escrito más sobre la "amistad" que sostuvo con Porfirio Díaz, y no así de su labor como promotora de la educación en Tehuantepec, Oaxaca, o de su papel en el desarrollo económico y cultural de la región del Istmo. Elena Poniatowska en ese sentido cuestiona: "¿Por qué minimizan los historiadores a una mujer que sabe mantener una empresa, dirigirla y triunfar? ¿Por qué a Juana Cata la reducen a ser una señora comidera que le hacía sus tlayudas a Porfirio Díaz? ¿Por qué a una mujer con capacidad de mando que ordena, administra, encauza, la disminuyen y hacen de ella una itsmeña caserita que hacía sonar en misa las cuentas de su rosario? ¿Por qué a una mujer que entabló relaciones de negocios en Estados Unidos, París, Turquía, Jerusalén, Roma y Barcelona, e incluso un par de ocasiones fue recibida por el Papa León XIII, solo la consideran la amiga de don Porfirio?" Doña Juana Catalina, además, fijó las reglas del vestido tradicional, el tocado y las joyas que deberían siempre usarse. La indumentaria, de influencia europea, fue una aportación de la benefactora de Tehuantepec a la cultura zapoteca, según comenta el cronista Daniel Chicati, quien recuerda que esta mujer, empresaria, comerciante y diplomática, traía de sus viajes anuales a Europa las muselinas, telas aterciopeladas e hilos de seda con que las mujeres empezaron a confeccionar sus vestidos. A ella se atribuye también la gran ornamentación en los peinados que llevan un elegante rodete a manera de trenza y un tocado con flores, canutillo e hilos dorados.

[8] *Dante Alighieri*, *Infierno*, canto XXI, verso 139, de la *Comedia*.

Lino Monanegi estudió Lengua y Literatura Hispánicas en la UV. Escribe ensayo, cuento y poesía. Ha obtenido becas de creación literaria y publicado en revistas y suplementos culturales.

Diseño: Frida Aguirre Merlos. >

ENTRE LIBROS

Cómo escribir sobre música

Ensayo literario

Pablo Sol Mora

George Steiner, *Necesidad de música*, sel., trad. y pról. de Rafael Vargas Escalante, México, Grano de Sal, 2019, 279 pp.

Entre todas las críticas –literaria, pictórica, cinematográfica, etc.–, ninguna, sin duda, más ardua que la musical. ¿Cómo expresar en palabras lo que dice la música? La crítica literaria tiene el privilegio de hacerse con el mismo material con el que están hechos sus objetos (la novela, el poema, el ensayo, el drama): son palabras sobre palabras y, en principio, unas podrían explicar lo que dicen otras. La cosa se complica cuando lo que hay que describir y dilucidar son imágenes, pero aún ahí el lenguaje puede decir algo; sin embargo, ¿la forma pura de la música? Es la última frontera, el gran desafío de las palabras y la crítica. La música, evidentemente, significa, pero lo que nos transmite escapa al lenguaje verbal. Y, entre más puro y poderoso es el mensaje musical, más difícil es aproximarse a él con meras palabras. Cuando escuchamos, digamos, las sonatas y partitas para violín de Bach, estamos sometidos a una experiencia estética única de sentido e intensidad, somos arrebatados por la música y de alguna manera podríamos decir que la *entendemos*, pero, acabado aquello, si nos preguntaran qué significó, qué nos dijo Bach, la respuesta más elocuente, y quizá la única posible, sería el silencio.

Leer a Steiner es mucho más que leer a un crítico [...] es vérselas con alguien que parece encarnar lo mejor de la tradición occidental: la filosofía, la literatura, la música, la pintura, el arte, etc.

De allí el mérito de quien emprende la crítica musical, a sabiendas de la derrota casi asegurada (habría que distinguir, claro, entre quien se limita a criticar una ejecución concreta, de un concierto o una ópera, por ejemplo, y quien se atreve a la empresa más difícil de intentar desentrañar una obra). Si ejerce por escrito, el crítico de cualquier disciplina, aparte de un vasto conocimiento de la misma, debe, además, naturalmente, ser un buen escritor. Es comprensible que sea entre los críticos literarios, en principio quienes más atención conceden al lenguaje, de donde también surjan de vez en cuando ejemplos de crítica de pintura, cine o música. Es el caso de George Steiner –en mi opinión, el mayor crítico literario vivo– que, sin dedicarse propiamente a la crítica musical, la ha ejercido asiduamente y con maestría.

Steiner, lo saben sus lectores, es un melómano. Ya en el texto que da título al libro (que por ahora existe solo en español y que es fruto del loable esfuerzo de su editor y traductor, Rafael Vargas Escalante, y de Grano de Sal), confiesa:

> Sospecho que muchos de nosotros elegimos la música en lugar del libro o elegimos el tipo de libro que sacrifica menos la atención que reservamos para la música. Para mí, ese es el sentido personal, perturbador, que atribuyo a la frase "necesidad de música". Me doy cuenta de que, en ese sentido, necesito cada vez más música en mi vida personal y privada.

Pero leer a Steiner es mucho más que leer a un crítico que a un gran conocimiento literario aúna la pasión por la música; es vérselas con alguien que parece encarnar lo mejor de la tradición occidental: la filosofía, la literatura, la música, la pintura, el arte, etc. Su vasta cultura, su plurilingüismo, su capacidad de establecer relaciones, su formación clásica, su sensibilidad moral y su agudeza lectora –que lo mismo aplica a una novela, a una sinfonía o a un cuadro– hacen de él un crítico fuera de serie y un verdadero maestro de lectura. Provisto de credenciales académicas que tranquilamente podrían haber hecho de él un habitante de la torre de marfil, ha tenido siempre claro que la supervivencia del humanismo y la crítica no se juega solamente en el claustro, sino en la plaza pública, en la alta divulgación, dialogando y orientando al lector común del que hablaba Virginia Woolf. Leerlo es siempre una llamada de atención, un ejercicio exigente, un recordatorio de los asuntos realmente importantes, con frecuencia diluidos en medio del parloteo académico y literario.

Esta es la experiencia de lectura que aguarda al lector en textos como "Una sala de conciertos imaginaria", en el que Steiner discute los pros y contras de tener *demasiada* música a nuestro alcance

gracias a la tecnología, fenómeno que Spotify o Apple Music han agudizado hasta el delirio (en efecto, por un lado, ¿cómo no agradecer la posibilidad de tener casi cualquier cosa, desde un canto gregoriano hasta una pieza de John Adams, al alcance de un clic?; por otro, es innegable la banalización del hecho de "escuchar" música que esta facilidad puede acarrear, la pasividad del que escucha y la promiscuidad musical a la que puede dar pie). O un texto como "*Moses und Aron*, de Schönberg", que se presenta como una humilde nota para el programa de mano del Covent Garden, pero que es un auténtico ensayo sobre el problema religioso planteado en la obra: la relación del hombre con la divinidad personificada en los dos protagonistas; la mosaica, que postula un Dios absolutamente trascendente, "omnipresente, invisible e inconcebible", y la de Aarón, que mediante el canto supone un Dios cercano, comprensible para el hombre, patente en sus milagros (Steiner, en sus momentos más profundos, roza siempre lo metafísico o la esfera de lo que en otro libro ha llamado las "presencias reales"). O la conferencia "*Mysterium tremendum*", en la que repasa los perturbadores mitos del origen de la música (Apolo y Marsias, Orfeo y las sirenas), siempre asociados a la violencia, y examina la ambigua moral de la música. Con justicia, un sitio aparte en el libro merece el texto "Solo a tres voces", breve obra dramática en la que dialogan un músico, un poeta y un matemático y que es un buen ejemplo de la obra creativa de Steiner, de sus virtudes y sus limitaciones, en la que la exposición de las ideas prima sobre todo lo demás. El resto del libro lo componen reseñas –género del que Steiner es modelo– de libros sobre música.

Diseño: Paola Zardain Ricart.

En los famosos capítulos sobre la música en *El mundo como voluntad y representación*, Schopenhauer razonó así su poder: "La música, que no es, como las demás artes, una representación de las ideas o grados de objetivación de la voluntad, sino que representa a la voluntad misma directamente, obra sobre la voluntad al instante; esto es, sobre los sentidos, las pasiones y la emoción del auditorio, exaltándolos o modificándolos". Quizá sea esta, en el fondo, la razón de nuestra *necesidad de música*. **LPyH**

Pablo Sol Mora es autor de *Miseria y dignidad del hombre en los Siglos de Oro* (FCE, 2017), director de la revista *Criticismo* (www.criticismo.com) y colaborador de *Letras Libres*.

España como inspiración

Musicografía

Raquel Paraíso

Andrés Ruiz Tarazona, *España en los grandes músicos*, Biblioteca de Ensayo, Barcelona, Siruela, 2018, 279 pp.

Un libro impreso sigue teniendo esa fuerza única que combina lo físico, lo racional y lo emocional. Lo noto desde el momento en que lo tengo en mis manos y reconozco textura y formas de la sencilla pero cuidada edición de Siruela. También desde que leo el prólogo de José Luis Temes y se me queda en la memoria el término que utiliza para presentar al autor por esa pluma ágil y fluida que utiliza, *musicógrafo*. Efectivamente, el conocido musicólogo Andrés Ruiz Tarazona patentiza desde el principio su marca de identidad, un exuberante conocimiento que despliega con agilidad y precisión. Además, sabe cómo encontrar el detalle para conseguir lo que se propone: contarnos la relación que 23 grandes compositores de los siglos XVIII, XIX y XX tuvieron con España porque vivieron o se inspiraron en ella, compusieron desde la evocación de melodías, ritmos y cadencias españolas, se enamoraron de sus lugares y su gente o se relacionaron con sus personajes de una u otra forma.

Ágil también en su lectura, cada sección corresponde a uno de los compositores elegidos y cada compositor cobra voz propia desde la intrahistoria que Ruiz Tarazona elige contar. Desde el inicio, con Haydn abriendo el elenco, el escritor establece su tono y su ritmo para seducir al lector a través de una redacción fluida, un contenido seleccionado y un estilo de escritura menos académico y más musicográfico, apto para un lector no necesariamente experto en el tema. En el caso del versado en la vida y obra de dichos compositores, el libro aporta información que no se encuentra fácilmente en otros textos y enciclopedias. En el del menos conocedor, presenta a cada compositor desde diferentes ángulos para darle una voz propia desde un momento y un lugar, una etapa de su historia individual y social o una composición musical que sirve de pretexto para hablar de su producción musical, su trascendencia.

En cada uno de los compositores que estudia encontraremos algo que nos llama la atención por su enfoque en los intersticios particulares de cierta obra, cierto género del autor, cierto aspecto de su vida. Quién hubiera pensado que Dvorák tenía contacto con Sarasate o con Arbós, quien dirigió muchas veces su *Sinfonía del Nuevo Mundo*; quién habría imaginado que Puccini viajó a Madrid en 1892 para la presentación de *Edgar* en el Teatro Real de Madrid, o que vivió en la calle Ferraz mientras supervisaba los ensayos; o quién que Saint-Saëns fue un enamorado de las Islas Canarias, de Las Palmas, para ser exactos, adonde regresó en cuatro ocasiones después de una primera estancia de seis meses; o que el padrino de Debussy era de ascendencia gallega y la abuela paterna de Beethoven, una española naturalizada en Alemania; o que Béla Bartók, a su llegada a San Sebastián con motivo de una gira impulsada por De Falla y promovida por el violinista César Figuerido, degustara unos entremeses en el restaurante Panier Fleury.

Uno de los grandes valores del libro es que desde la forma en que articula la información para cada compositor abre una ventana a la vida sociocultural, política y económica de la Europa de los siglos XVIII, XIX y XX. Abarca así un amplio panorama de la vida musical española, siempre como parte de aconteceres sociales e históricos más extensos. A través de la primera etapa (1768) de la vida de Bocherini en Madrid, por ejemplo, donde trabajó a cargo del hermano de Carlos III y de quien nos cuenta que era muy aficionado a la música y que mantenía a un cuarteto de cuerda en su casa, comprendemos la importancia de España para la música europea –algo en lo que insiste a lo largo del libro–, y la rica vida cultural de la capital. La muerte del músico José de Nebra, uno de los grandes maestros del Barroco español, es el pretexto para hablar del padre Soler y de El Escorial como centro cultural, del estreno de la zarzuela *Briseida* de Rodríguez de Hita o del conde de Aranda, quien en 1767 estableció las fiestas de carnaval contribuyendo al restablecimiento de los bailes con orquesta en los teatros de Madrid. Y todo eso, como prólogo para situar a Bocherini en el Madrid del momento y en cómo esto pudo influir en el músico para la composición de *Clementina* y otras obras en las que se ven claros vestigios de la zarzuela y la tonadilla.

Igualmente, Ruiz Tarazona utiliza la estancia de Glinka en Madrid para hablar de la preponderancia del teatro lírico italiano en la capital a mediados del siglo XIX, un Madrid sinfónico que se reunía a bailar en el palacio de Villahermosa, a escuchar música en el Teatro del Liceo; de cómo, para 1847, abandonó España en vísperas de la eclosión de la zarzuela moderna y el triunfo de las óperas de Rossini, Donizetti o Bellini. Nos presenta al Madrid de la reina madre y liberal María Cristina, el de la tranquilidad de la Constitución de 1845 con una rica vida artística e intelectual. A través de Liszt no solo aprendemos acerca de la situación política española de los años 1823 a 1833 (la Década Ominosa) y de la primera Guerra Carlista durante la regencia de María Cristina (1833-1840), sino de la vida cultural y musical que por entonces existía mientras el autor hace el relato de la primera gira de Liszt por España a comienzos del otoño de 1844, a sus 33 años de edad.

A España, que el autor mantiene como hilo conductor, nos la presenta desde la recepción que determinados compositores tuvieron en ella (Mendelssohn), el legado que dejaron en músicos y compositores españoles (Chopin), la relación (profesional, amorosa o de amistad) con alguna mujer española (Beethoven), la contribución de España a la difusión y revitalización de algunos compositores (Mahler) o la importancia de músicos españoles en la proyección de algunas obras de estos compositores (la interpretación que Casals hizo en 1935 del concierto para violonchelo de Dvorák bajo la batuta de Arbós y que se mantuvo como referente hasta que la llevara a cabo Cassadó bajo la batuta de Ataúlfo Argenta en 1946).

Diseño: Sinsuni E. Velasco Gutiérrez.

Como punto final, me gustaría añadir que el libro bien podría ir acompañado de una guía de escucha con enlaces para oír las obras que el autor trata, los quintetos con guitarra de Bocherini, el fandango que Mozart incluye en el final del tercer acto de las *Bodas de Fígaro*, *La soirée dans Grenade*, *Iberia* o *Imágenes* para orquesta de Debussy, *Don Juan* y *Don Quijote* de Strauss o la *Rapsodia española* de Liszt, por mencionar algunas. Eso y el hecho de que se pueda leer linealmente tal y como está diseñado, o al azar, eligiendo un compositor a gusto del lector, es un valor añadido y una invitación a la lectura de esta *España en los grandes músicos* que se puede pensar perfectamente como ambas, lectura académica y de entretenimiento. **LPyH**

Raquel Paraíso es doctora en Etnomusicología por la Universidad de Wisconsin-Madison; ha publicado en El Colegio de Michoacán, el INAH, Oxford University Press y Cambridge Scholars Publishing.

Ciudad musical

Relato utópico

Elsie Andrade

Héctor Berlioz, *Eufonía o la ciudad musical*, pról. Jorge Rizo Martínez, epíl. Jorge Volpi, imágs. Fernanda Barreto, México, FCE, La Jaula Abierta/CIDE, 2018, 97 pp.

La trascendencia de la obra de Héctor Berlioz (1803-1869) como máximo representante del romanticismo francés es bien conocida; menos familiar resulta su faceta como escritor. Desde su adolescencia, a instancias de su padre, el compositor comenzó a mostrar un notable interés por la lectura, lo que lo llevó a conocer la obra de figuras como Virgilio, Cervantes, Walter Scott y, posteriormente, Shakespeare, quienes lo inspiraron a escribir sus primeros ensayos literarios.

De la pluma berlioziana resultaron cuatro obras literarias: *Las tertulias de la orquesta* (1852), *Les Grotesques de la musique* (1859), *À travers chants* (1862) y, quizá la más importante, *Mémoires* de Héctor Berlioz (publicada en 1870, un año después de su muerte). Estos trabajos, descargados del excesivo sentimentalismo característico de la época, y en razón de su consistencia y sencillez, son dignos de ser considerados parte de los grandes textos de mediados del siglo XIX.

La escritura de Berlioz nace de su necesidad de expresar y defender su credo artístico, en el que el arte está por encima de todo (la gente, los aplausos) y su propia concepción de la estética musical. En sus trabajos se pueden observar constantes comparaciones del valor estético que le atribuye al canto y a la palabra como artes dialogantes; en ellas privilegia la música frente a la letra escrita.

Su obra *Mémoires* representa uno de los trabajos autobiográficos más completos no solo del compositor, sino de la época; en ella se puede apreciar su consistencia expresiva, en la que el amor y la música son los temas centrales. Por otro lado, una característica recurrente tanto en *Mémoires* como en los textos de crítica musical que Berlioz publicó con regularidad en diferentes periódicos parisinos a lo largo de su vida es la ironía y el sentido del humor que utiliza para empatizar con el lector.

Ahora bien, para hablar de la utopía o Eufonía de Héctor Berlioz, tengamos en cuenta que, a mediados del siglo XIX, en el pensamiento europeo había una fuerte presencia del socialismo utópico, cuyos antecedentes se remontan a la conocida *Utopía* de Thomas More, publicada a principios del siglo XVI, y continuada por otros pensadores, entre los que destacan Saint-Simon y Charles Fourier, quienes propusieron un modelo ideal de sociedad con el que Berlioz se llegó a identificar.

Derivado del clima radical proveniente de la Revolución francesa de 1789, las utopías socialistas y anarquistas que aspiraban a construir una sociedad igualitaria y armónica, en la que se acabara la explotación del hombre por el hombre y se desarrollaran la ciencia y la técnica, tuvieron continuidad en la revolución de 1830 y en el pensamiento de Saint-Simon y sus seguidores, así como en el de Charles Fourier. Ganaron así una significativa influencia que culminó en la revolución de 1848, cuyo mejor retrato fue plasmado, sin duda, por Gustave Flaubert en *La educación sentimental* al poner en escena a personajes como Dussardier o Senecal.

El socialismo utópico buscaba no solo transformar la estructura económica sino todo el orden moral, de manera que pudieran liberarse las pasiones y el goce de los sentidos en el marco de un nuevo mundo amoroso como proponía Fourier. No es casual que una de las características que debía tener la nueva sociedad era la armonía, palabra que nos remite directamente al lenguaje musical.

En medio de esa atmósfera en la que convivían relevantes intelectuales y artistas, no es de extrañar que un creador de la talla de Berlioz, para quien la música constituía el más alto grado de elevación del alma, haya propuesto su propia versión de una ciudad musical perfecta llamada Eufonía.

La narración de *Eufonía* se ubica en el año 2344, es decir, 500 años después de la época de vida del compositor. Este relato-ficción entrelaza una fatídica historia de amor que mezcla lapsos de la vida real del autor con su imaginario tanto artístico como político sobre la sociedad.

> EUFONÍA es una pequeña ciudad de doce mil almas situada en la vertiente del Harz, Alemania. Podemos considerarla como un vasto conservatorio de música, puesto que la práctica de dicho arte es el único objeto en las labores de sus habitantes (69).

Berlioz describe detalladamente el sistema de gobierno por el que se rige la ciudad. En el utópico cosmos del compositor, la organización ur-

banística de cada barrio corresponde a una especialidad musical distinta; sus miembros conviven armoniosamente entre iguales; es decir, los cantantes viven con cantantes, trompetistas con trompetistas, compositores con compositores. El autor, ambicioso en su apuesta, diseña un sistema educativo en una urbe poblada únicamente por músicos o por profesiones que tengan que ver con este arte, como constructores de instrumentos o teóricos musicales. En este amplio mosaico se incorporan las innovaciones tecnológicas que Berlioz llegó a imaginar, desde versiones mejoradas del telégrafo hasta medios de transporte como globos y trenes que vuelan. Eufonía es una utopía que aspira al equilibrio armonioso entre sus partes y lo alcanza a través del arte frente a la anarquía de la industrialización del siglo XIX.

Esta edición presenta un prólogo que corre a cargo de Jorge Rizo Martínez, historiador, filósofo y clarinetista, quien enmarca de manera amplia y precisa el contexto histórico-social del compositor. En su texto, Rizo destaca cómo los escritos de Berlioz constituyen una radiografía general de la sociedad de su tiempo, generando así una "sociología" del entorno musical que vivió.

> Eufonía ese no-lugar musical, es un discurso construido desde la tensión de las categorías de experiencia y de expectativa. La manera de relatar el futuro en forma de novela –en *Les soirées de l'orchestre*, Eufonía es definida por su narrador como "una novela de porvenir"– da cuenta del singular modo de pensar el tiempo que tuvo el siglo XIX… Nuestra utopía es a la vez un síntoma de la consolidación de un "público", de una "crítica" y de una "reflexión histórica" de la música (14-15).

La publicación cierra con un epílogo escrito por el ganador del premio Alfaguara de Novela 2018, Jorge Volpi quien, a la manera en que Xilef, el protagonista de *Eufonía*, describe la Italia de 2344, desarrolla su visión de lugares como la Fonoteca Nacional y los modos de vida de una cacofónica Ciudad de México en un futuro no tan lejano como el de 2134, metiéndose en la piel de un personaje y haciendo patente de paso su gusto por la tuba.

Cabe resaltar también el delicado trabajo de cuidado editorial que realizaron Roger Bartra y Gerardo Villadelángel a lo largo de las páginas del libro, en las que se pueden apreciar diferentes interpretaciones del pentagrama y símbolos correspondientes a la notación musical, producto de la artista visual Fernanda Barreto; con ello se logra un sublime resultado del conjunto entre texto e ilustraciones.

La edición perteneciente a la serie Topías no solo es meritoria por el rescate de la obra del compositor-escritor francés, sino por el conjunto de los talentos que colaboran. Se recomienda ampliamente a todos los estudiosos de las ciencias sociales y, por supuesto, a los amantes de la música, las letras y las artes identificados con el anhelo de una sociedad armoniosa.

Diseño: Sinsuni E. Velasco Gutiérrez.

Elsie Andrade Miranda se ha desempeñado como relacionista público, en instituciones como la OSX y el Ivec. Cuenta con estudios en Música y Gestión Cultural.

Entre blues y jazz

Historia de la música

Germán Martínez Aceves

Alain Derbez, *Pluma en mano. Entre blues y jazz*, México, Turner Noema, 2018, 360 pp.

Qué es el blues sino esa expresión del alma marginal, esclavizada, intensa. Es la explosión de la tristeza hecha canto, es el suspiro profundo que se musicaliza en la armónica, es la guitarra entre ritmo y rincones oscuros. Es una oda religiosa, es el espíritu lastimero y a la vez festivo de la raza negra que encuentra como único asidero a la vida transformar todo en ¡bluuuueeeees!

Qué es el jazz sino un pretexto para tener a la mano un modelo para armar y a la vez romper el esquema, hacerlo pedacitos, reunirlo en la síncopa y dejar volar el sentimiento a través del saxofón, el piano, la batería, el contrabajo, la voz. Ahí, donde la melancolía no entiende del tiempo, ni la fiesta de límites. ¡Dame una *j*, dame una *a*, dame una *z* y dame otra *z*! ¿Qué dice? ¡Que improvises! ¡Que te dejes llevar a la Sabines desde lo más amoroso hasta ir llorando la hermosa vida!

Y he ahí que entre esas atmósferas musicales y contagios afortunados a través de los años y las vivencias, aparece un personaje que se define como *saxoservidor*. Es lector, escritor, ensayista, cronista, poeta, entrevistador. Hace radio, produce, escribe guiones, locutorea. Como melómano que es, la música es su dulce compañía que no lo desampara ni de noche ni de día. Y sin pena alguna se confiesa atlantista, esa especie de fanfutbolero que parece en extinción.

Es testigo y protagonista. Busca, encuentra y sabe que para que la música perdure, se tiene que grabar; para que la palabra no muera, se tiene que escribir; para que la historia de los grupos musicales no se hunda en la nave del olvido, se tiene que imprimir en un libro.

Así, pluma en mano, se lanza a hurgar en sus recuerdos, a rescatar y rehacer sus escritos que perviven entre el blues y el jazz (sus pasiones) para entregarnos un nuevo libro que Turner Noema publicó en 2018. Hablamos de Alain Derbez, quien se ha preocupado por documentar el jazz en México y por jugar con el eclecticismo literario y musical que deja plasmado en cada una de sus producciones.

Inicia con una advertencia esclarecedora:

> En este libro vas a leer sobre blues y sobre jazz. Si lo haces en voz alta y rodeado de gente, bien, si lo haces en silencio y a solas, bien igualmente; si prefieres en vez de lectura oír blues y jazz hecho por la gente que aquí se menciona o quizá de otra que sin intención pasé por alto, excelente; si optas por oír blues y jazz durante o después de la lectura de este libro, mejor aún… En todo caso: la libertad es el tema.

Tal cual, la libertad está presente en todas las páginas de *Pluma en mano. Entre blues y jazz,* al igual que esas semillas musicales que, entre la marginalidad, la soledad o la tristeza, encontraron campo fértil en la expresión y creatividad de los negros. Inicia con el blues. En los campos de algodón, en las plantaciones de sandías, en pleno territorio de Estados Unidos. Ahí, en las riberas del Mississippi, en los campos de Kansas, en las planicies de Alabama, en la industrializada y urbanizada Chicago.

Ahí, en las casuchas o los barrios míseros, donde los negros son visibles porque son mano de obra esclavizada y donde África está presente en esa raza que sabe sufrir y blusear, anota Derbez: "El blues es eso: dominio popular, anonimato. Como factor de comunicación, un instrumento, como manera de desahogo, esclusa. El blues es la historia no escrita de miles de negros iletrados que contaban con lo que desde el principio contó el hombre: lo que el cuerpo contiene".

Y ahí, mientras Estados Unidos se erguía como incipiente potencia en el siglo XX, los negros comenzaban a darle identidad a través del blues (¡Oh melancolía!, tan azul como la tarde que languidece de la mano de la tristeza); del *bluegrass* (tan denso como la piel chocolate de los *niggers*); del góspel (tan espiritual como la fe que se libera con el canto profundo); del *rhythm and blues* (el auténtico padre del rock and roll).

Años de vivir en la clandestinidad, en el campo, en las iglesias o en los bares, el blues llega un día a "Mexicalpán de las Garnachas" y ahí va Alain Derbez para documentar el optimismo, la expectativa y el júbilo que generó el Festival de Blues (alguna vez absurdamente suspendido por las "honorables" autoridades) que organizara Raúl de la Rosa a finales de los setenta y principios de los ochenta.

Derbez visita a una parte del olimpo del blues, nos ofrece entre-

FRASES IMPUNTUALES

Diana Marlene

*

Un viejo bolero crea desobediencia de lágrimas a las que un varón disciplinó para que no salieran.

*

A veces, tal como en tiempos de vendimia e idilio, las musas solo ansían algún atisbo mientras uno va mirando por la ventana del autobús.

*

Dejé de huir, porque siempre me anticipé atrapada.

Diana Marlene, nacida en Xalapa, Ver., y actual estudiante de la licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas en la UV, es escritora y cantante versátil.

vistas o crónicas de varias noches difíciles e intensas. Entre otros desfilan Big Joe Williams, Sylvia Embry, Phil Meeks, Larry Davis, Magic Slim, Brownie McGhee, Blind John Davis, Papa John Creach, Frank Zappa, Muddy Waters, Taj Mahal, Bessie Smith, John Lee Hooker, el mexicanísimo Real de Catorce y la inolvidable Betsy Pecanins.

Es el momento del jazz y Derbez se regodea en este género que encuentra su acta de nacimiento en Nueva Orleans y su paternidad y maternidad, sí, también, en los sensibles, rebeldes e intensos negros.

Con un reconocimiento a Eubie Blake, en pleno goce del *ragtime*, el autor abre la puerta de ingreso al jazz ("el gran arte de escuchar para escucharte") y de ahí aparece una pléyade inabarcable de luminarias del jazz como Miles Davis, Charlie Haden, Carla Bley, Archie Shepp, Albert Ayler, Charlie Parker, Charles Mingus, Chucho Valdés, en fin, en las páginas uno se encuentra con los nombres de leyendas que han hecho del jazz una mítica historia entre anécdotas y vivencias que apunta el saxoservidor Alain e incluye hasta un encuentro inesperado con Michelle Pfeiffer.

Jazzamoart, el jazzista de la pintura, ilustra la portada del libro. Y ahí, en la anarquía del movimiento, en el verso libre, en el trazo que da movimiento y cuerpo a la música, podemos visitar y revisitar *Pluma en mano. Entre blues y jazz,* porque al fin y al cabo, como dice el autor: "eso que suena, ese que suena, soy yo… **LPyH**

Germán Martínez Aceves es coordinador de la Feria Internacional del Libro Universitario de la UV.

Palabras y acordes

Relato

Alfonso Colorado

V. V. A. A., *Relatos de música y músicos. De Voltaire a Ishiguro (1766-2013)*, sel. y present. de Marta Salís, v.v. traductores, Barcelona, Alba, 2018, 730 pp.

Los 44 textos de esta recopilación, seleccionados y presentados por la traductora española Marta Salís, muestran que el ámbito de la música no es solo el de las emociones o el entretenimiento; su dominio es tan amplio como la experiencia humana. Si aquí aparecen sonatas y sinfonías, también tienen un lugar soeces canciones *verdes* y agresivas canciones de guerra (Daudet); en pocos minutos una canción de *metalcore*, llena de insultos y malas palabras, evidencia la inmensa grieta generacional entre una madre y su hija (Roche). La música sirve también como salvoconducto para abordar temas delicados o hasta prohibidos, como en una canción melosa que se refiere a la prostitución (Rhys) o como arena de debate, por ejemplo, entre la manera de entender la música y la vida de una pianista afroamericana y su mecenas anglosajona (Hughes). La música es

Diseño: Fernando Vilchis.

Quizá las ejecuciones musicales más intensas que puedan oírse actualmente en México sean las bandas de viento que despiden a las víctimas de la interminable violencia, la cuales recorren todo el pueblo antes de arribar al panteón.

muchas cosas, como una moneda social de cambio, y así las mujeres acomodadas eran un mejor partido si tocaban el piano (Joyce); también es una fuerza social: cuando un notario de provincias asiste a una fiesta bohemia en París lo ponen ¡a barrer! (difícil para un manual de historia explicar de forma tan breve y contundente el ascenso del artista en la sociedad burguesa).

El poder de la música proviene a menudo de su conexión con los sustratos más profundos de la conciencia; es capaz de destruir la capa de continencia y de modales, o puede reforzarlos. Así, los pocos movimientos que se permite una exhausta mesera afroamericana tras activar la sinfonola constituyen una liberación (Baldwin) pero para una mujer de mundo el baile es una obligación que la tiene fastidiada (Parker). En muchos cuentos aparece la capacidad transmutadora de la música: al tomar la batuta, la guitarra o el micrófono, el apocado brilla o el viejo rejuvenece. La música es tan omnipresente que la gente que ni siquiera puede oírla también está bajo su influjo (McCabe), igual que aquellos a quienes no le gusta o les es indiferente (Nabokov).

A partir del siglo XIX uno de los pilares de la idea de música es el individuo, desde el compositor como genio hasta el melómano como *connoisseur*; sin embargo, también fue, y sigue siendo, un acto social. Una marcha, un himno, una canción es capaz de ser la expresión total de una comunidad, de su identidad u orgullo, puede cohesionarla o romperla. En un barrio obrero de Cork, en Irlanda, una banda musical de vecinos inicia un desfile popular.

> La estrecha calle empezaba a vibrar con el sonido de todos aquellos instrumentos, un torrente de música que me golpeaba físicamente en el estómago. Jovencitas corrían por la acera llamando a gritos a los músicos pero nada alteraba la solemnidad marcial de aquellos hombres tan concentrados en la música de sus instrumentos que casi bizqueaban. He escuchado a Beethoven bajo la batuta de Toscanini pero, en comparación con la Irishtown tocando *Marching through Georgia* un domingo por la mañana, era como escuchar a Mozart en un colegio de niñas. Las míseras casitas, que temblaban por la conmoción, nos devolvían el sonido… en los fascinados rostros de los transeúntes que, vestidos de domingo observaban desde la acera, se reflejaba la grandiosidad de la música (O'Connor).

Quizá las ejecuciones musicales más intensas que puedan oírse actualmente en México sean las bandas de viento que despiden a las víctimas de la interminable violencia, la cuales recorren todo el pueblo antes de arribar al panteón. Esa intensidad es reflejo de la cohesión del tejido social, y también el tiempo juega un papel: entre más

generaciones tenga tras de sí la tradición, más potente será su influjo en la comunidad. Asimismo, en ocasiones la importancia de la música reside en que se trata de un canal que conecta con otras cosas aún más fuertes que ella, como el instinto, la tradición, el origen; ahí están las fuerzas superiores o mágicas (Hoffmann, Nerval, Lovecraft).

La primera condición en este libro para que pueda dar una idea cabal de los poderes e implicaciones de la música es despojarla de esa condición platónica que le asigna como único fin expresar la belleza; en varios cuentos se muestra su talante demoniaco, sórdido o deprimente; también queda claro que un músico perfecto puede carecer de moral, ser un bruto o insensible a otras artes (Chéjov). Ante todo es una persona, y se harta, se cansa, se decepciona. Dice una pianista que recorre Europa dando recitales: "El arte… ¿Hay diez personas que lo comprendan? Las señoras se fijan en que tengo buenos dedos, los caballeros me miran los brazos; es ruin. El arte, jajaja, yo lo que quiero es ser rica" (Bang). Y Jean Sibelius declara: "Toda mi vida, cuando he desaparecido, han sabido dónde encontrarme: en el mejor restaurante que sirve ostras y champán" (Barnes). Contra la idea de que la música es solo una actividad intelectual o espiritual, algunos cuentos (Voltaire, Quignard) resaltan su aspecto corporal (como lo hace Elisabeth Le Guin en *Boccherini's Body. An Essay in Carnal Musicology,* 2005). Lo sensorial es omnipresente; por ello un director de orquesta siente como algo físico el momento preciso en que los oyentes dejan de prestarle atención (Buzzati).

El libro demuestra algo que todavía cierta musicología acepta con renuencia: la música es un circuito que incluye autores, editores, obras, ejecutantes, profesores de música, estudiantes, tramoyistas, bailarines, público, mecenas, melómanos, críticos, ingenieros de sonido, etc. En estos cuentos desfilan toda clase de músicos: desde los niños prodigio sometidos a rutinas agotadoras (McCullers) hasta el arquetípico instrumentista con mucho talento pero incapaz de hacer carrera por el alcoholismo (Tolstoi), o el virtuoso que renuncia al estrellato internacional en aras de una vida tranquila (Melville). Hay músicos callejeros y envejecidos *crooners* (Ishiguro); músicos frustrados por ser maestros y otros felices de serlo (McCullers, Mansfield); compositores-virtuosos a quienes el público exige un espectáculo casi circense (Mann). Un personaje que recorre el libro de principio a fin es el niño virtuoso, que vive en trenes y hoteles, cuyo acaudalado representante dice:

> Eso es lo cómodo: los niños no se andan con objeciones. Ellos no son tenores. No se ponen enfermos. Son resistentes. Sabe uno por dónde van. Sinceramente, le confieso que yo a los niños los "trabajo" muy a gusto.

El cuento de Hermann Bang muestra que la esclavitud infantil era (es)

Diseño: Universidad Veracruzana.

Diseño: Sinsuni E. Velasco Gutiérrez.

una realidad tan omnipresente que también se da en la música; al fin y al cabo es una actividad económica que genera riqueza, poder e influencia. Por ello Balzac presenta una radiografía social de la vida musical en el París del Segundo Imperio y Willa Cather describe el público de una matiné de ópera en Boston: completamente femenino y de clase social alta. Por cierto, la ópera fue, como el cine ahora, una fábrica de sueños, y Pirandello retrata a una mujer de provincia que trágicamente confunde la trama del escenario con la vida real. Cuestiones que están ahora en el centro del debate musical, como la inequidad de género, ya figuran en un cuento de Joyce de 1914. En un relato de Roald Dahl, un aficionado se involucra con la música de manera tan intensa que llega a la conclusión de que

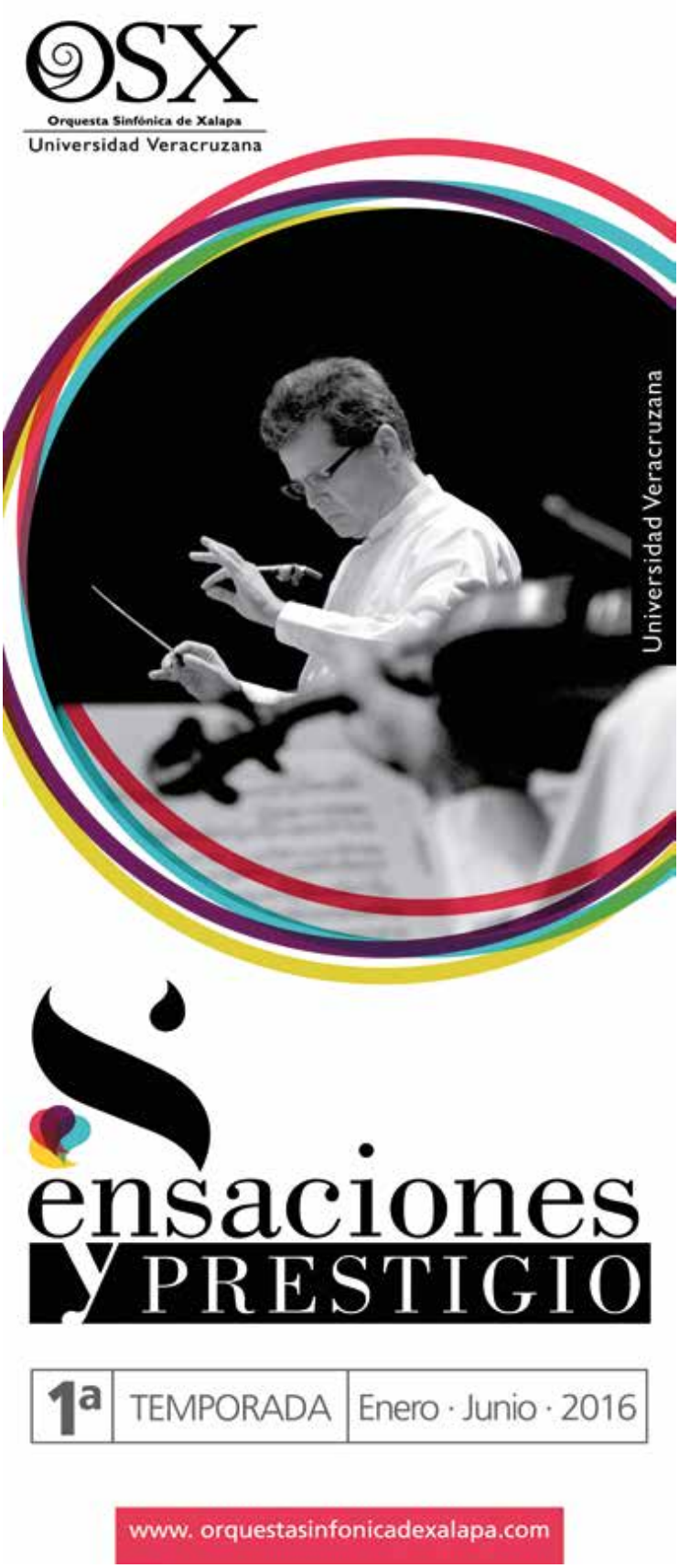
> Solo había una forma de escuchar música, una sola forma de escuchar cada nota y cada acorde. Había que hacer dos cosas al mismo tiempo. Había que imaginar que la había compuesto uno mismo e imaginar que el público la oía por primera vez.

La forma en que aplica su descubrimiento es, sencillamente, extraordinaria.

Este libro es también una crónica de cómo se ha escrito, interpretado y escuchado la música a través de los siglos; por ejemplo, antes de la llegada de los medios masivos, cuando el músico no era un artista sino un obrero calificado que tocaba varios instrumentos y cantaba (Quignard), y en las aldeas la suya era una profesión como cualquier otra (Chéjov, O'Connor). Salen a relucir figuras que ya no existen: la del compositor que cantaba sus canciones en los cafés y vendía su partitura (Rhys) o instrumentos ya desaparecidos, como el gaéli-

co *fideog* (O'Kelly). Por supuesto aparece Viena, pero no la de Beethoven, Schubert o Brahms, sino otra mucho más conocida para el común de la gente, aquella de las cervecerías y salas de baile en que resonaban polcas, valses y marchas (Trollope). Imposible que no apareciera en estos cuentos la emigración, y así los músicos centroeuropeos en Estados Unidos están en autores tan diferentes como Willa Cather, Carson McCullers o H. P. Lovecraft, quienes publicaron sus cuentos cuando los ensayos de las sinfónicas de Nueva York y Boston todavía se hacían en alemán. Muchos músicos reales aquí mencionados (Heifetz, Horowitz, Toscanini, Schnabel) eran exiliados de los conflictos europeos (por cierto, se convirtieron en figuras mediáticas, una muestra de cómo los discos democratizaron el acceso a la música clásica).

También queda claro que el gran género fue durante mucho tiempo la ópera, que estaba ligada al poder político y al mundo urbano; si en sus inicios fue financiada por monarcas, más tarde tomaron el relevo particulares con ciertos recursos, aunque no tantos, porque muchas veces, para poder sacar adelante las representaciones, ellos mismos debían participar (Maupassant, Cather, Pirandello). La ópera, aunque asequible a una minoría, fue una precursora de los medios masivos gracias a la imprenta, el accesible piano vertical y las representaciones hogareñas. En ese sentido, la tecnología ocupa un lugar oblicuo pero clave en estos textos. La radio y el disco supusieron una revolución, que abarcaba desde la escucha compartida que implicaba la sinfonola hasta el hecho de haber músicos que se formaron oyendo discos (Baldwin, Herzinger) o que el mercado negro de discos en la Cortina de Hierro convirtiera en clásico a un músico



Diseño: Sinsuni E. Velasco Gutiérrez.

Diseño: Sinsuni E. Velasco Gutiérrez.

olvidado hace mucho en su país de origen (Ishiguro).

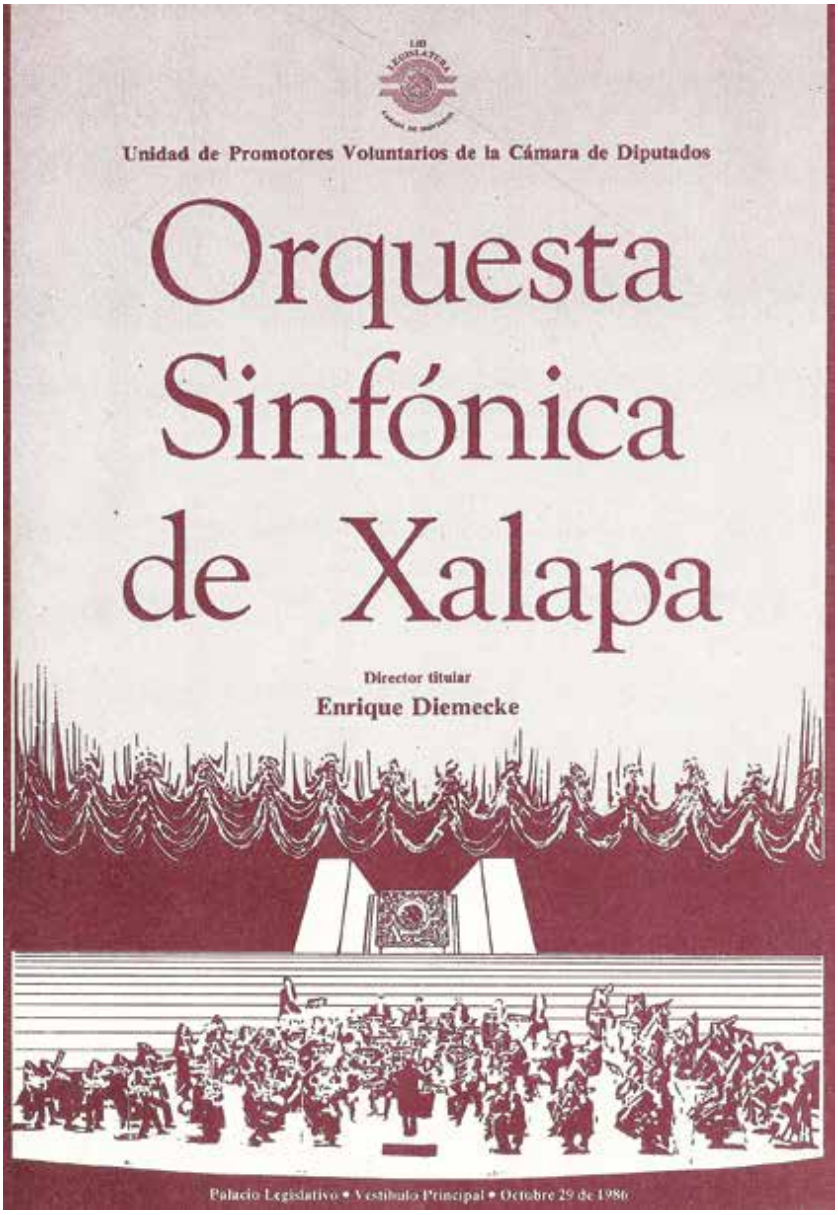
Desde luego, la política está presente en sus varias facetas. La más evidente, las canciones patrióticas o de protesta (Daudet) o las marchas e himnos de las campañas electorales (O'Connor). Destella el gastado y siempre efectivo recurso del nacionalismo para ganarse el favor del público (Mann, Bang). Balzac (¡faltaba más!) describe el objetivo supremo de un compositor de ópera: "presentar un cuadro de la vida de las naciones en su perspectiva más elevada". Sibelius está muy consciente de que el canon musical se conforma a partir del poder político, y que por ello una Finlandia periférica no cuenta. Otro frente de debate es la manera de entender la música. Una rica mecenas se horroriza ante el jazz porque "seguía creyendo en el arte de la vieja escuela, retratos que de verdad parecían personas, poemas sobre la naturaleza, música con alma, nada de notas sincopadas. Y percibía la dignidad del arte" (Hughes). La señora Ellsworth no está sola; persiste con fuerza la idea de que el arte debe ser edificante, ejemplar, que debe enaltecer tal o cual aspecto en vez de someter la realidad a análisis y ocuparse también de sus aspectos turbios. Es decir, la música también es debate, como el de la escritura frente a la improvisación o las diversas (y aún enfrentadas) maneras de interpretar una partitura; los frentes de discusión son amplios: una familia afroamericana rechaza que su vástago haya elegido el jazz como profesión, carente de prestigio. Otro tema común en estos cuentos es el de las relaciones de poder, ya sea entre los miembros de un conjunto musical, o entre maestro y alumno, empresario y músico, padres e hijos. Conocer el contexto permite apreciar de otra manera la música; así, en la década de 1950 las inocentes (vistas desde ahora) canciones de Buddy Holly, un rockero con aspecto de *nerd*, fueron condenadas por muchas iglesias de Estados Unidos.

El libro evita sistemáticamente el elogio fácil de la música; en vez de ese vacuo lugar común hay una vuelta de tuerca sobre temas consabidos: un calificado músico pone las sinfonías de Mozart por encima de las de Beethoven, a las que califica de efectistas (Barnes); cantar bien no es solo afinar y proyectar la voz con claridad y fuerza sino dotarla de matices que pueden incluir el cansancio, la tristeza y la neurosis (Ishiguro). En varios cuentos basta un solo de violín (el instrumento de los pobres frente al lujo del piano) para que toda una aldea no pueda resistirse al baile (Grimm, Chéjov, Hardy); por cierto, bailar es algo tan variado que puede hacerse más "con los labios, los ojos y las ventanas de la nariz que con los pies, los brazos o el cuerpo" (Walser). En lo que la compiladora califica como "el relato de jazz más famoso de la literatura" (James Baldwin) no se menciona una sola pieza de ese género, y en cambio está plagado de *spirituals*, todos con título, interpretados no en la iglesia, donde las cosas se adecentan, sino en la calle, por vecinos cuyos problemas y defectos todo el barrio conoce; un claro recordatorio del origen marginal, cotidiano,

comunitario (y en lo que era una zona de refugio, la iglesia) de un género musical ahora internacional y prestigiado.

Si cierto imaginario insiste en que la música está por encima o apartada del mundo, estos cuentos muestran de mil y una maneras su intensa relación con el entorno. Un muchacho que cada noche alcanza un estado alterado a golpes de música electrónica dice: "La ciudad es el cuerpo de la música" (Warpola), la misma conclusión de los compositores de música concreta. En medio de una tormenta en el bosque Saint Colombe dice a su discípulo, Marin Marais: "Podéis oír, señor, cómo se destaca el aria sobre el bajo cantante" (Quignard). Más todavía, antes que otra cosa, el músico *escucha*. El niño más pobre de una miserable aldea polaca no toca ningún instrumento pero

> Por las noches, cuando las ranas empezaban a croar, las codornices en el campo a piar, los tábanos a zumbar con el rocío, cuando los gallos cantaban en el pueblo, él no podía dormir, solo aguzaba el oído y Dios sabe cómo podía oír la música de todo eso (Sienkewicz).



Diseño: Universidad Veracruzana.

Este libro monumental, de más de 700 páginas, conjunta escritores de sobra conocidos con otros que apenas lo son. De forma inevitable en un libro como este faltan autores, como Rilke, y sobran otros: el cuento de Turguéniev es una predecible y acartonada fantasía orientalista, el tipo de texto que motivó la protesta de *Orientalismo* de Edward Said. La representación de autores en castellano es parca; solo Bécquer, Horacio Warpola (escritor mexicano nacido en 1982) y Carpentier, cuyo nombre en español ya es sinónimo de música, con un fragmento de *Concierto barroco*. Aparte de violentar la antología al introducir una novela, se dejó ir la oportunidad de incluir a autores cuya relación con la música es muy estrecha, como Juan Benet, Felisberto Hernández o Sergio Pitol. Pero son detalles; el libro es un hito porque enmienda un malentendido común en el ámbito universitario: dar por hecho que "música" es la clásica y el jazz (con un toque de la tradicional); anula esa usurpación mostrando que todos los géneros musicales son significativos para la experiencia humana. Este volumen demuestra las inmensas implicaciones artísticas, intelectuales y sociales de la música y el proteico poder del cuento (ora ensayo, ora poesía o crónica) para escrutarlas. **LPyH**

Alfonso Colorado es investigador en el Centro de Estudios de la Cultura y la Comunicación de la UV.

Orquesta Sinfónica de Xalapa

DISCOGRAFÍA

Germán Martínez Aceves

A lo largo de su fecunda historia, la Orquesta Sinfónica de Xalapa ha realizado numerosas grabaciones discográficas. El registro que aquí presentamos nos muestra que la OSX es tal vez una de las orquestas sinfónicas nacionales con más grabaciones en vinil y en formato digital.

Los discos consignados se encuentran tanto en colecciones particulares, como en las instalaciones de Radio Universidad Veracruzana, la cual, como parte de su acervo fonotecario, guarda estos tesoros cada vez más valiosos a medida que pasa el tiempo.

La información que se proporciona consiste en los datos básicos de las obras grabadas: sello discográfico, formato, participantes y fecha. Dependiendo de la edición, hay discos que contienen información amplia o incluso útiles cuadernillos que, por razones de espacio, no se incluyen en esta lista, y otros que solo ofrecen la información mínima.

El presente registro no habría sido posible sin la colaboración de varias personas; aprovecho para expresarles mi agradecimiento al maestro Enrique Salmerón, por el préstamo de materiales discográficos y archivos digitales de su colección privada y por su asesoría; a José Luis Reducindo, fonotecario de Radio UV, por las facilidades en la búsqueda de materiales; a Alejandra Madrid Martínez, por la captura de datos; a Lino Monanegi y Gamma Fotografía, por la digitalización de las portadas.

Es probable que existan otras grabaciones. Si los lectores tienen conocimiento de algún otro disco grabado por la OSX que no aparezca en esta lista, les agradeceremos que nos hagan llegar los datos a gemartinez@uv.mx para completarla.

Seguramente el presente catálogo seguirá creciendo con los años; por lo pronto es solo una especie de "fotografía" de lo realizado hasta ahora por la OSX en el terreno de las grabaciones discográficas. Por no hablar de las nuevas tecnologías, que ya están modificando la historia de los registros sonoros.

]1[

]2[

]3[

1. *Orquesta Sinfónica de Xalapa* / Director: Francisco Savín / Sello: Musart. Serie Sociedad de Autores y Compositores de México (SACM) / Formato: LP / Grabación: Teatro del Estado, Xalapa, Ver. / Fecha: 1964 / Fuente: Colección Alfonso Colorado / Lado A: *Concierto para violín*, de Rodolfo Halffter / Solista: Luz Vernova / Lado B: *Obertura lírica*, de Manuel Enríquez / *Metamorfosis*, de Francisco Savín.

2. *Candelario Huízar. Los clásicos de México. Semblanza de un compositor* / Director: Francisco Savín / Sello: Ángel. EMI Capitol CCMB 060 /Formato: LP (2 discos) / Grabación: Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México / Fecha: 1967 / Fuente: Colección Enrique Salmerón / Disco 1: Lado A: *Pueblerinas* / Lado B: *Sinfonía nº. 4* (Cora) a. Largo, Allegro b. Allegro assai / Disco 2: Lado A: *Sinfonía nº. 4* (Conclusión) c. Andante d. Largo, allegro moderato / Lado B: *Sinfonía nº. 2* (Ochpaniztli) a. Largo b. Adagio c. Allegro.

3. *Orquesta Sinfónica de Xalapa. Dimitri Shostakovich. Sinfonía núm. 11 en sol menor op. 103 (1905)* / Director huésped: Fernando Ávila / Formato: CD / Fecha: 1975 / Producción privada: Fernando Ávila Navarro / Fuente: Colección Enrique Salmerón / Producción no comercial / *Sinfonía núm. 11 en sol menor op. 103* / tr. 1. Plaza Palacio. *Adagio* / tr. 2. Nueve de enero. *Allegro* / tr. 3. *In memoriam*. *Adagio* / tr. 4. Alarma. *Allegro non troppo.*

4. *Luis Herrera de la Fuente. Orquesta Sinfónica de Xalapa. Sarrier, Halffter, Enríquez* / Sello: RCA / Formato: LP / Lugar: Sala Nezahualcóyotl, Ciudad de México / Fecha: septiembre, 1980 / Fuente: Radio UV / Lado A: *Sinfonía en re mayor*, de Antonio Sarrier / I. Obertura (Allegro vivo) / II. Andante / III. Fuga (Allegro) / *Obertura concertante para piano y orquesta, op. 5*, de Rodolfo Halffter / Jorge Suárez, piano / Lado B: *Concierto para violín y orquesta,* de Manuel Enríquez / I. Cadencial (Intrata) / II. Andante / III. Rítmico e giusto / Hermilo Novelo, violín.

5. *Tchaikovsky. Symphony nº. 5 in E Minor, op. 64. Xalapa Symphony Orchestra. Herrera de la Fuente* / Director: Luis Herrera de la Fuente / Sello: Vox Cum Laude DVCL 9014 / Formato: LP / Lugar: Xalapa, Ver. / Grabación: Fecha: septiembre, 1981 / Fuente: Colección de Enrique Salmerón / *Symphony nº. 5 in E Minor, op. 64* / Lado A: Andante allegro con anima / Andante cantabile, con alguna licenza / Lado B: Valse. Allegro moderato / Andante maestoso; allegro vivace.

6. *Huapango* / Director: Luis Herrera de la Fuente / Sello: Vox Cum Laude D-VCL 9033 / Formato: LP / Fecha: 1982 / Fuente: Radio UV / Lado A: *Huapango,* de Pablo Moncayo / *Ocho por radio,* de Silvestre Revueltas / *Sones de mariachi,* de Blas Galindo / Lado B: *Sensemayá,* de Silvestre Revueltas.

7. *Manuel de Falla. Three Cornered Hat (Suite Nº. 2). La vida breve (Interlude And Dance). Nights In The Gardens Of Spain* / Di-

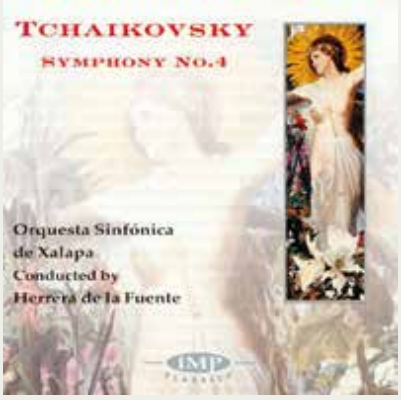
]4[

]5[

]6[

]7[

]8[



]9[

]10[

]11[

rector: Luis Herrera de la Fuente / Jorge Federico Osorio, piano / Sello: Vox Cum Laude D-VCL 9047 / Formato: LP / Fecha: 1983 / Fuente: Radio UV / Lado A: *Three Cornered Hat (Suite Nº. 2),* de Manuel de Falla / *Interlude & Dance From La vida breve,* de Manuel de Falla / Lado B: *Nights In The Gardens Of Spain,* de Manuel de Falla / En El Generalife / *Danza lejana* / En los jardines de la Sierra de Córdoba.

8. *Tchaikovsky. Symphony Nº. 4 In F Minor, Op. 36*. Orquesta Sinfónica de Xalapa, Luis Herrera de la Fuente / Director: Luis Herrera de la Fuente / Sello: Vox Cum Laude D-VCL 9068 / Formato: LP / Grabado en: Xalapa / Fecha: 1984 / Fuente: Radio UV / *Symphony Nº. 4 In F Minor, op. 36* / Lado A: Andante sostenuto / Moderato con anima / Moderato assai / Quasi andante / Lado B: Andante in modo di canzona / Scherzo: pizzicato ostinato-Allegro Finale, Allegro con fuoco.

9. *Symphony Nº. 4 In F Minor, Op. 36* / Director: Luis Herrera de la Fuente / Sello: IMP Classics / Productor: Jonathan R. Wearn / Productor principal (Chief Production) / Asistente: Mario Palmeros Ramírez / Lugar: Teatro del Estado, Xalapa, Veracruz / Grabación: 19 y 20 de septiembre de 1990. O. M. Records International / Fuente: Colección Rey Conde / *Symphony Nº. 4 In F Minor, op. 36* tr. 1. Andante sostenuto-Moderato con anima-Moderato assai-Quasi andante-Allegro con anima / tr. 2. Andantino in modo di canzona / tr. 3. Scherzo, Pizzicato ostinato / tr. 4. Allegro con fuoco.

10. *Carlos Prieto plays Shostakovich* / Director: Luis Herrera de la Fuente / Sello: EMI Ángel / Formato: LP / Grabación: Xalapa, Ver. / Fecha de Producción: 1985 / Fuente: Colección de Enrique Salmerón / Lado A: *Cello Concerto Nº.1 In E Flat Major, op. 107* / Lado B: *Sonata for cello and Piano in D minor, op. 40* / Piano: Doris Stevenson.

11. *Huapango. Herrera de la Fuente* / Director: Luis Herrera de la Fuente / Sello: EMI SAM 8647 /Formato: LP / Lugar: Teatro del Estado, Xalapa, Veracruz / Fecha: 1986 / Fuente: Radio UV / Lado 1: *Huapango,* de Pablo Moncayo / *Ocho x radio,* de Silvestre Revueltas / *Sones de mariachi,* de Blas Galindo / Lado 2: *Sensemayá,* de Silvestre Revueltas / *Sinfonía india,* de Carlos Chávez.

12. *Carlos Prieto, cello* / Director: Luis Herrera de la Fuente / Sello:CBS-JVC / Formato: CD / Grabación: Teatro del Estado, Xalapa, Veracruz y Sala Nezahualcóyotl, CDMX / Fecha: 1988 / Fuente: Radio UV / (La primera edición fue en LP, con esta misma obra, consignada en el número 10) / The Orquesta Sinfónica de Xalapa / *Cello Concerto Nº. In E Flat Major op. 107*, de Dmitri Shostakovich / The Orquesta Sinfónica de Minería whit Doris Stevenson, piano / *Sonata for cello and Piano in D minor op 40*, Dmitri Shostakovich / *Cello Concerto Nº. 1. op 33 A minor,* Camille Saint-Saëns.

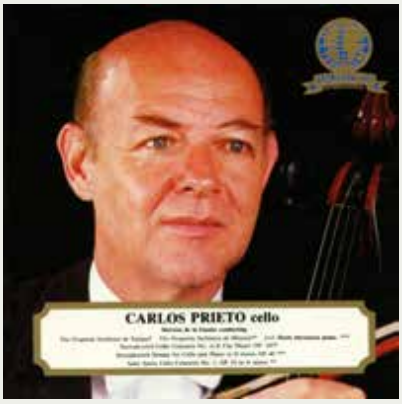
13. *Rosario Andrade canta canciones mexicanas. Orquesta Sinfónica de Xalapa* / Director: José Guadalupe Flores / Coros de la Universidad Veracruzana / Director: Eugenio Sleziak / Coral Infantil de Xalapa / Directora: María Luisa Domínguez Navas / Sello: Peerles / Formato: LP / Grabación: Teatro del Estado, Xalapa, Veracruz / Fecha: 1989 / Fuente: Radio UV / Lado 1: *Ya no me quieres,* de María Grever / *Cuando vuelva a tu lado,* de María Grever / *Júrame,* de María Grever / *Volveré,* de María Grever / *Veracruz,* de Agustín Lara / Lado 2: *Cuando me vaya,* de María Grever / *Noche de luna en Xalapa,* de Juan S. Garrido / *Te quiero, dijiste,* de María Grever / *Así,* de María Grever / *Alma mía,* de María Grever.

14. *Beethoven. Symphony Nº. 3 "Eroica". Overture "Leonore"* / Director: Luis Herrera de la Fuente / Sello: Hallmark Classics / Formato: CD / Compilación:1993 / Productor: Jonathan Wearn and Licenced to IMP Ltd. / Fuente: Colección Alfonso Colorado / *Symphony Nº. 3 in E flat, op.* 55: tr.1. Allegro con brío / tr. 2. Marcia funebre-Adagio assai / tr. 3. Scherzo-Allegro vivace / tr. 4. Finale: Allegro molto-Poco Andante / Xalapa Symphony Orchestra / tr. 5. *Overture Leonore Nº. 3, op. 7 2b* / Orquesta Sinfónica de Minería.

15. *Silvestre Revueltas. Antología Orquestal y de Cámara. Edición conmemorativa del centenario 1899-1999* / Sello: BMG / Formato: CD / Grabación: Sala Nezahualcóyotl, CDMX / Fecha: septiembre, 1999 / Fuente: Radio UV / Participación en *La noche de los mayas* / Dirección de Luis Herrera de la Fuente, Margarita Pruneda, soprano* / tr. 9 I Noche de los mayas / tr. 10 II Noche de jaranas / tr. 11 III Noche de Yucatán / tr. 12 IV Noche de encantamiento / *Cinco canciones de niños y dos canciones profanas 1938-1939 (versión para voz y orquesta*):* tr. 13 I *Caballito (Antonio de Trueba)* / tr. 14 II *Las cinco horas (Anónimo)* / tr. 15 III *Canción tonta (Federico García Lorca)* / tr. 16 IV *El lagarto y la lagarta (Federico García Lorca)* / tr. 17 V *Canción de cuna (Federico García Lorca)* / tr. 18 VI *Serenata (Federico García Lorca)* /tr. 19 VII *Es verdad (Federico García Lorca).*

16. *Orquesta Sinfónica de Xalapa* / Director: Fernando Savín / Formato: CD / Grabación: En vivo en la Plaza de las Banderas, UDLA / Fecha: 12 de noviembre de 2000 / Producción: Universidad de las Américas (UDLA), Universidad Veracruzana y Volkswagen / Fuente: Colección Enrique Salmerón / Obras: Mozart: *Sinfonía nº. 35 en Re Mayor Hafner* / Allegro spirito /Andante / Menueto / Finale presto / Max Bruch: *Concierto nº. 1 en sol Menor op. 26* / Preludio-Allegro moderato / Adagio / Finale-Allegro energico / Solista: Julio Saldaña / Eugenio Toussaint: *Popol Vuh* / Maurice Ravel: *Bolero.*

17. *Mahler. Sinfonie Nr. 8* / Director: Francisco Savín / Sello:Tharsis Records / Formato: 2 CD / Grabación:Teatro del Estado, Xalapa, Veracruz y Palacio de las Bellas Artes de la CDMX /Fecha: 28 y 30 de junio 2001 /Fuente: Radio UV / CD 1: tr. 1-8 Erster



] 12 [

] 13 [

] 14 [

] 15 [

] 16 [

] 17 [

] 18 [

] 19 [

Teil/Primera Parte/Première Partie/First Part / CD2: tr.1-21 Zweiter Teil/ Segunda parte/ Seconde Partie/ Second Part.

18. *Shostakovich, Garrido-Lecca, Kinsella. Tres conciertos para violoncello y orquesta. Carlos Prieto, cello* / Directores: Carlos Miguel Prieto, Luis Herrera de la Fuente / Sello: Urtext Digital Classics / Formato: CD / Grabado en: Teatro del Estado, Xalapa, Veracruz / Fecha: mayo 2002 / Fuente: Radio UV / *Cello Concerto Nº.1 In E Flat Major, op.107,* de Shostakovich / Director: Luis Herrera de la Fuente. La primera edición fue en LP y producido en 1985 / tr. 1 Allegreto / tr. 2 Moderato / tr. 3 Cadenza / tr. 4 Allegro con moto / *Concerto For Cello and Orchestra,* de Garrido-Lecca, Conductor: Carlos Miguel Prieto / tr. 5 Lento-Veloz / tr. 6 Calmo, sin rigor / tr. 7 Muy rápido, como movimiento perpetuo / *Cello Concerto,* de Kinsella / Conductor, Carlos Miguel Prieto/ tr. 8 Quasi una fantasia / tr. 9 Allegro con brio.

19. *Mosaico Mexicano* / Director: Carlos Miguel Prieto /Artistas Invitados: Grupo Tlen-Huicani. Dir. Alberto de la Rosa / Arreglos: Mateo Oliva / Sello: URTEXT Classic / Grabación: Teatro del Estado, Xalapa, Ver. Fecha de Producción: 2003 / Fuente: Colección Enrique Salmerón / Obras: tr. 1. *Mosaico nacional I* / tr. 2. *El Colás* / tr. 3 *El Jaquetón* / tr. 4. *Mosaico nacional II* / tr. 5. *El jarocho* / tr. 6. *La bamba* / tr. 7. *Suite huasteca* / tr. 8. *La bruja* / tr. 9. *La vieja.*

20. *Karin Lechner & Sergio Tiempo. Piano. Orquesta Sinfónica de Xalapa. Carlos Miguel Prieto-Conductor W. A. Mozart-F. Liszt-F. Poulenc* / Sello: J&R Production / Formato: CD / Grabado en: Ámsterdam, Holanda / Fecha: 2004 / Fuente: Radio UV / *Piano concerto Nr. 21, in C, K 467,* de Wolfang Amadeus Mozart / Karin Lechner, piano / tr. 1. Allegro maestoso / tr. 2. Andante / tr. 3. Allegro animato / F. Liszt *Piano concerto Nr. 1, in E flat,* de Franz Liszt /Sergio Tiempo, piano / tr. 4. Allegro maestoso / tr. 5. Quasi adagio-allegreto vivace / tr. 6. Allegro animato / *Piano concerto for 2 pianos* de Francis Poulenc / Karin Lechner & Sergio Tiempo, pianos / tr. 7. Allegro / tr. 8. Larghetto / *Piano concerto for 2 pianos in E, K 365* W.A. Mozart / Karin Lechner & Sergio Tiempo, pianos/ tr. 10. Rondo / tr. 11. *Muerte del ángel,* de Astor Piazzolla / Karin Lechner & Sergio Tiempo, pianos / Produced by J&R productions for Concert management Rob Groen.

21. *Orquesta Sinfónica de Xalapa. Carlos Miguel Prieto, conductor* / Sello: J&R productions for concert management Rob Groen / Formato: CD / Grabado en: Live at the Amsterdam Concertgebouw / Fecha: September 22, 2004 during the 75th Anniversary Tour in Europe / Fuente: Radio UV / *Redes,* de Silvestre Revueltas (1899-1940) / tr. 1 The Fishermen / tr. 2 The Child's Funeral / tr. 3 Setting out to fish / tr. 4 The Fight / tr. 5 The Return of the Fishermen with Their Dead Friend / *Sensemayá,* de Silvestre Revueltas / *Daphnis et Chloé suite Nr. 2,* de Maurice Ravel (1875-1937) / *Hua-*

pango, José Pablo Moncayo (1912-1958) / *Danzón Nr. 2,* de Arturo Márquez (1950).

22. *Revueltas. Orquesta Sinfónica de Xalapa. Carlos Miguel Prieto* / Sello: Urtex JBCC 080 / Formato: CD / Fecha: 2004 / Producción: Universidad Veracruzana / 75 años de la OSX / Fuente: Radio UV / tr. 1 *Sensemayá* / tr. 2 *Redes* / tr. 3 *Homenaje a García Lorca* / tr. 4 *Janitzio* / tr. 5 *Música para charlar* / tr. 6 *Ocho x radio.*

23, 24 y 25: *80 aniversario. Orquesta Sinfónica de Xalapa. Tres Quintas Sinfonías. Beethoven / Tchaikovsky / Shostakovich* / Director Titular: Fernando Lozano / Sello: ASAF Records / Formato: CD / Grabado en: Xalapa, Ver / Fecha: enero 2009 / Fuente: Radio UV / CD 1: Ludwig van Beethoven / *Obertura de "Egmont" op. 84 / Sinfonía nº. 5 op. 67 en do menor* / CD 2: Piotr Ilich Tchaikovsky / *Sinfonía nº. 5, op. 64 en mi menor* / CD 3: Dimitri Shostakovich / *Sinfonía nº. 5, op. 47 en re menor.*

26. *Manuel de Falla* / Director: Herrera de la Fuente / Solista: Jorge Federico Osorio, piano /Sello: CBS-JVC / Formato: CD / Grabado en: Sala Nezahualcóyotl, CDMX / Fecha: 2009 / Fuente: Radio UV / *Three cornered hat suite nº. 2. Interlude and Dance from "La vida breve". Nights in The Gardens of Spain* / Design: Carlos Martínez M. / Manufactured and distributed in the U.S. by Discos CBS international for OM Records / Om Records is the registered the registered trademark of the Fonovideográfica trademark/ Fonovideográfica Corporativa, S.A. de C.V.

27. *Veracruz sinfónico. 80 Aniversario Orquesta Sinfónica de Xalapa. Xalapa 1929-2009* / Sello: ASAF / Formato: CD / Grabado en: Xalapa, Veracruz. / Fecha: 2009 / Fuente: Colección Germán Martínez Aceves / tr. 1 *Suite Veracruz,* de Mateo Oliva / tr. 2 *Silverio,* de Agustín Lara / tr. 3 *Arráncame la vida,* de Agustín Lara / tr. 4 *Rival,* de Agustín Lara / tr. 5 *Madrid,* de Agustín Lara / tr. 6 *Veracruz,* de Agustín Lara / tr. 7 *La iguana,* de Agustín Lara / tr. 8 *Suite de Lara.*

28. *México y su música. Independencia y Revolución. Edición conmemorativa, 2010. Valses, polkas y chotises* / Director: Fernando Lozano / Formato: CD / Grabación: Xalapa, Veracruz / Fecha: 2010 / Arreglos musicales: Manuel Enríquez y Gonzalo Romeu / Coros: Coro de Cámara de Veracruz, Coro de la Universidad Veracruzana / Producción de la Universidad Veracruzana, Conaculta y Fundación Miguel Alemán / Fuente: Colección Enrique Salmerón / Obras: tr. 1. *La florera* (polka), de Carlos Curti / tr. 2. *Dios nunca muere* (vals), de Macedonio Alcalá / tr. 3. *Brisas de Mocorito* (chotis), de Alberto Alvarado / tr. 4. *Carmen* (vals), de Juventino Rosas / tr. 5. *Polka roja* (polka), de Luis de la Torre / tr. 6. *Consuelo* (chotis), de Abundio Martínez / tr. 7. *Sobre las olas* (vals), de Juventino Rosas / tr. 8. *Los chamacos* (polka), de Abundio Martínez / tr. 9. *Violetas* (vals), de José Mauro Garza /

] 20 [

] 21 [

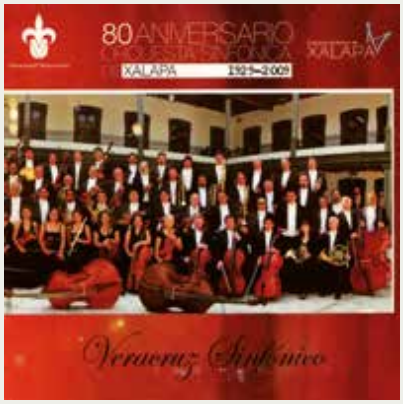
] 22 [

] 23 [

] 24 [

] 25 [

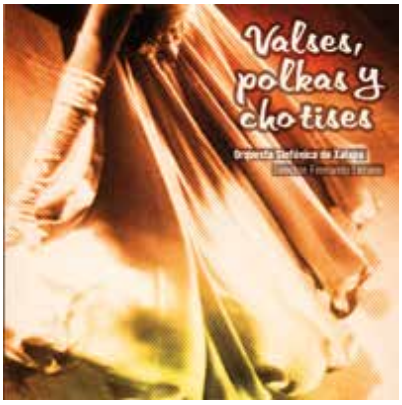
] 26 [



] 27 [

tr. 10. *Carmela* (polka), de Juventino Rosas / tr. 11. *Lazos de amor* (chotis), de Juventino Rosas / tr. 12. *Club verde* (vals), de Rodolfo Campodónico.

29. *Faustino Díaz y la OSX en vivo. Bourgeois, Arbans* / Director: Lanfranco Marcelletti / Sello: Dinastía Díaz Records / Formato: CD / Grabación: Sala Tlaqná, Xalapa, Ver. / Fecha de grabación: 13 de noviembre de 2015 / Producción: Dinastía Díaz Récords. Yamaha, ejecutantes, Universidad Veracruzana, 2017 / Fuente: Colección Enrique Salmerón / Obras: *Concierto para trombón y orquesta*, de Derek Bourgeois / tr. 1. Allegro / tr. 2. Adagio / tr. 3. Presto / *Variaciones sobre El carnaval de Venecia, para eufonio y orquesta,* de Jean-Baptiste Arbans / tr. 4. *Tema y variaciones / La virgen de la Macarena*, de Bernardo Bautista Monterde, Antonio Ortiz Calero (arr. Alonso Armenta) / tr. 5. *Paso doble.*



] 28 [

OSX
Orquesta Sinfónica de Xalapa
Universidad Veracruzana

] 29 [

Luvina 96

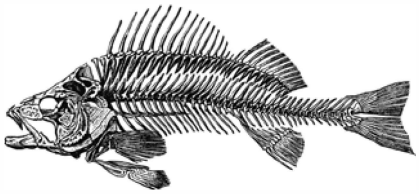
Universidad de Guadalajara ■ Revista literaria / Otoño 2019

www.luvina.com.mx

• Enrique Serna • Valerio Magrelli Christopher Buckley •
• Roberto Echavarren • Suzanne Lummis • Rui Zink •
• B. H. Fairchild • Ave Barrera • Lola Koundakjian •
90 años de Eduardo Lizalde
• JORS •

DIONISIACA

Luvina da voz a experiencias límite, publica microuniversos, textos que logran que los sentidos permanezcan en idilio con la transgresión y con un pie en el misterio



F U I M O S P E C E S

Revista digital

www.fuimospeces.mx

FUIMOS PECES es una revista digital de divulgación arbitrada enfocada en temas de las ciencias sociales y humanidades. Algo más: valoramos sobremanera la interdisciplina.

Creemos que en cada ejercicio creativo, algo dentro del escritor y el lector se mueve, algo que nos ha hecho distintos a lo largo del proceso evolutivo desde que fuimos peces...

¡Colabora con nosotros!

revista@fuimospeces.mx